MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

FÜNFTER JAHRGANG

1873.

REDIGIRT

VON

ROBERT EITNER.

BERLIN.

Kommissions-Verlag von M. Bahn, Verlag (früher T. Trautwein),
Königl. Hof-Buch- und Musikhandlung.
Lindenstrasse 79.

Nettopreis des Jahrganges 2 Thaler.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

V. Jahrgang. 1873.

Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr.

Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 1.

Ob Druck, ob Schrift?

Unter dieser Ueberschrift erschien im Jahrgang 1871 S. 2 der Monatshefte eine Beschreibung eines im Facsimile beigegebenen Gradualfragmentes. Ein Besuch der an Pergament-Kodizes sehr reichen Dombibliothek zu Trier setzt mich in den Stand, über die Herstellungsweise der Noten auf dem Gradualfragmente, wie ich glaube, sichere Auskunft geben zu können.

Es wurde mir ein dort befindliches Graduale auf Pergament in 2 grossen Folio-Bänden gezeigt, das an Schönheit der Schrift und an prachtvollen Initialen nicht leicht seines Gleichen finden dürfte. Im Durchblättern dieses Kodex fiel mir an mehreren Stellen sogleich die Aehnlichkeit der Schrift mit der des genannten Facsimile auf und ich schenkte der Sache eingehendere Aufmerksamkeit.

Im Allgemeinen war die Schrift gleich schwarz und nichts von einer Zusammensetzung der einzelnen Theile der Noten zu bemerken. Es ist Thatsache, dass die mit mehr Sorgfalt ausgestatteten grossen Choralbücher, welche zum gemeinsamen Gesange dienten, bis weit ins 18. Jahrhundert herein nicht gedruckt und nicht geschrieben, sondern mittels Schablonen hergestellt wurden. Zu diesem Zwecke war Tinte wegen ihrer Flüssigkeit nicht zu gebrauchen, sondern man verwendete dazu Tusche. Im 17. und 18. Jahrhunderte verwendete man Schablonen, in welche sogleich die ganze Noten- oder Buchstabenform eingeschnitten war. So erscheinen auch die intakt gehaltenen Stellen der genannten 2 Folio-Bände. An jenen Stellen, wo durch irgend einen Umstand die Tusche ihre Schwärze verloren hatte, tritt nun auch hier dieselbe Erscheinung zu Tage wie an dem

Facsimile der Monatshefte. Man sieht auch hier die Veribndungsstellen dunkler erscheinen und macht hierdurch die interessante Erfahrung, dass auch die Schablonenschrift ihre Kindheit hatte. Die Schreiber (Maler) des 15. und 16. Jahrhunderts besassen also noch nicht für jede Form vollständige Schablonen, sondern nur für die Elemente, aus denen sie die Noten und Buchstaben zusammensetzen konnten. So kam es denn, dass die Verbindungsstellen zweimal mit schwarzer Farbe überfahren wurden und daher weniger dem Verbleichen ausgesetzt waren. Dieselbe Erscheinung findet sich auch in den Verzierungen der neuesten Zeit, welche die Anfertiger solcher Bücher hie und da anbrachten und aus einzelnen ihnen zu Gebote stehenden Motiven zusammenstellten. Auch die wahrnehmbare Vertiefung erklärt sich dadurch, indem das Pergament durch die Feuchtigkeit sich etwas erweichte und ausdehnte, ohne wegen der hemmenden Farbe wieder vollständig in die frühere Glätte zurückkehren zu können. Es ergiebt sich demnach als Resultat der Untersuchung: „Weder Druck noch Schrift, sondern Schablonirung.“ **R. Schlecht.**

Le Nozze d'Ercole e d'Ebe von Gluck.

Ueber dieses Festspiel, welches der Meister im Jahre 1747 für den sächsischen Hof bei Gelegenheit der sogenannten doppelten Vermählungs-Feierlichkeiten schrieb und welches am 29. Juni in Pillnitz zur Aufführung kam, habe ich einige Mittheilungen in meinem Buche „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden“ (2. Theil S. 248. flg.) gemacht.

Hier möge das Scenarium der Oper folgen:

Parte prima.

Sinfonia: G-dur $^4/_4$- und $^3/_4$-Takt für Streichquartett, 2 Oboen und 2 Hörner.

Recitativo secco: Giove ed Ercole (Tenor und Sopran).

Aria d'Ercole: Allegro G-dur $^2/_4$-Takt, „Finchè l'aura increspa l'onda“ mit Streichquartett.

Recitativo secco: Giunone (Alt), Ercole e Giove.

Aria di Giove: Moderato E-dur $^4/_4$-Takt, „Chi di farsi altero e grande“ mit Streichquartett.

Recitativo secco: Ercole.

Aria d'Ercole: Andante F-dur $^2/_4$-Takt, „Quando nel suol figura“ mit Streichquartett.

Recitativo: Ebe (Sopran) e Giunone.

Aria di Giunone: Andante E-dur $^3/_4$-Takt, „Ben conosce maggior il contento“ mit Streichquartett.

Recitativo secco: Ebe.

Aria d'Ebe: Allegro G-dur $^4/_4$-Takt, „Passagiero và lieto fra l'onde“ mit Streichquartett, 2 Oboen und 2 Hörnern.
Recitativo secco: Ercole ed Ebe.
Duetto d'Ercole ed Ebe: Andante F-dur $^4/_4$-Takt, „Lasciami in pace“ mit Streichquartett, Flöte und Oboe.

Parte secunda.

Recitativo secco: Ebe e Giunone.
Aria di Giunone: Andante F-dur $^3/_8$-Takt, „L'augellin da' lacci sciolto“ mit Streichquartett, 2 Flöten und 2 Oboen.
Recitativo secco con strom: Ercole, Ebe e Giunone.
Aria d'Ebe: Andante D-dur $^3/_4$-Takt, „Il piacer d'un dolce ardore“ mit Streichquartett.
Recitativo: Giunone, Ercole ed Ebe.
Aria d'Ercole: Spiritoso B-dur $^3/_4$-Takt, „Se al troppo giubilo“ mit Streichquartett.
Recitativo secco: Giunone, Giove, Ercole ed Ebe.
Aria di Giove: Maestro Es-dur $^4/_4$-Takt, „Saprò dalle procelle“ mit Streichquartett, 2 Oboen und 2 Hörnern.

Nach einer Mittheilung des Herrn Dr. Rust in Berlin erscheint diese Arie umgearbeitet wieder im Titus ohne Hörner mit Oboen und Fagotte „Getta il nocchier talora“. Die zweite Umarbeitung befindet sich in der Armide (Französische Partitur Seite 73) und zwar in der Beschwörungsscene zwischen Hidraot und Armide: „Esprit de Haine et de Rage“ (Act II, Scene II).

Recitativo secco: Giunone.
Coro: Presto G-dur $^3/_8$-Takt, „Dell' allegreza il nome“ mit Streichquartett, 2 Oboen und 2 Hörnern.
Licenza: Recitativo con strom (Sopr.).
Aria (Sopr.) F-dur $^4/_4$-Takt mit Streichquartett.

Hieran knüpfe ich noch eine kurze Mittheilung über Gluck's Ballet: „Don Juan“. Meines Wissens hat noch Niemand darauf aufmerksam gemacht, dass der Meister den Schlusssatz desselben später als Furientanz im Pariser Orpheus benutzt hat. Die einzige Veränderung ist hinsichtlich der Instrumentation zu bemerken. Im Don Juan sind ausser dem Streichquartett Oboen, Fagott, Trompeten und Altposaunen, im Orpheus Oboen, Fagott und Hörner verwendet.

Ouvertüre und No. 21 des Ballets (nach der mir vorliegenden Partitur und nach dem Wollank'schen Klavierauszug) kehren wieder in der Iphigenia in Aulis (S. 120 u. 65 der französ. Partitur), No. 5 in Armide (S. 146 der französ. Partitur). **Moritz Fürstenau.**

Die Gründung eines Instrumenten-Museums.

Worte zur Anregung

von

Julius Rühlmann in Dresden.

In unserer merkantilen Zeit muss es befremden, dass noch Niemand auf den Gedanken gekommen ist, ein Unternehmen ins Leben zu rufen, durch welches dem Alterthumsforscher wie auch dem Gewerbs- und Geschäftsmanne Gelegenheit geboten ist, sich an alten Originalen zu belehren, wie Vieles im Instrumentenbau schon lange vor uns gut und trefflich und dabei solid und künstlerisch geziert hergestellt wurde.

Man könnte hierauf erwiedern, dass in Wien, Salzburg, Nürnberg etc. Aehnliches schon seit Langem vorhanden sei. Allein darauf müsste man antworten, dass alle Instrumentensammlungen, die in einzelnen Städten Deutschlands und Oesterreichs vorhanden sind, sich meist in einem ungenügenden Zustande befinden. Nicht nur dass Ordnung und Reinlichkeit in den Räumen und an den Exemplaren nicht selten zu wünschen übrig lässt, auch ist von momentaner Brauchbarkeit und einem Instandhalten der Instrumente fast nirgends die Rede. Es ist kaum nothdürftig ein kleines Behältniss oder Winkelchen zur Aufstellung hergegeben, von Räumen zum Studium gar nicht zu sprechen.

Fast an keinem Orte ist eine annähernde Vollständigkeit, wenn auch nur in einzelnen Zweigen, zu finden, ebenso wenig darf man nach einem den Künstler und Laien belehrenden und beschreibenden Kataloge fragen.

Damit ist schon angedeutet, welche geringe Bedeutenheit und Wichtigkeit man einer derartigen Sammlung bisher beilegte.

Wie ganz anders stehen dagegen die bildenden Künste und Gewerbe da, nicht nur sind die besten Exemplare vorhanden, sondern man hat auch in bestimmten Richtungen nach Vollständigkeit gestrebt und Belege der historischen Entwickelung in den herrlichsten Räumen aufgestellt.

Allerdings verflüchtigt sich der Ton, das Material der Musik, so rasch und momentan, dass an sein Festhalten nicht zu denken ist und nur geistig ein bleibender Eindruck besteht, allein die idealen Produkte unserer Kunst werden durch Organe hervorgebracht, die bei der Reproduktion viel wesentlicher als bei jeder andern Kunst in Frage zu ziehen sind.

Die musikalischen Instrumente können nicht nur als Repräsentanten, sondern als Regulatoren der Musik gelten; denn Toncharakter, Tonumfang etc. sind bei der Schöpfung von Tonwerken stets vielseitig maassgebende Faktoren. Ferner bieten die Instrumente nicht nur zu einer Schaustellung geeignete Gegenstände, son-

dern sie haben ausserdem die Eigenheit, noch heute oft einzig als Schlüssel zu den ehemals verwertheten Tonreihen dienen zu können. Ein Verständniss vieler alten Kompositionen wird ohne Kenntniss der zur Ausführung derselben gedient habenden Instrumente vielfach gar nicht möglich sein.

Schon mehreremals hat der Verfasser dieses Artikels durch verschiedene Aufsätze und wiederholte Hindeutungen auf die Nothwendigkeit der Gründung eines Instrumentenmuseums aufmerksam gemacht, und ebenso ist von anderen Seiten auf diesen Punkt hingewiesen worden. Die Idee dazu ist deshalb weder eine zufällige, noch eine blos der neuesten Zeit angehörende. Sie ist aber bis jetzt auf dem Kontinent noch nirgends vollgültig ins Leben getreten, wenn auch das Bedürfniss, wenn nicht die Nothwendigkeit, vielseitig erkannt und gefühlt wurde. Das Wünschenswerthe und wahrhaft Bildungsfördernde eines solchen Institutes steht unzweifelhaft fest.

Den praktischen Engländern blieb es vorbehalten, die Idee thatkräftig in's Leben zu rufen, denn in London besteht seit einigen Jahren im Kensington-Museum in einer speciellen Abtheilung eine aus 232 Exemplaren zusammengestellte Sammlung musikalischer Instrumente der verschiedensten Zeitalter und Nationen, die als der Anfang eines mustergiltigen Institutes zu betrachten ist. Wenn dasselbe auch zunächst nur in Hinblick auf die praktische und gewerbliche Seite gegründet wurde, so ist dieselbe doch durch Kenntniss, Passion und Rührigkeit des derzeitigen Kustos, des Herrn Karl Engel, in einer Weise erweitert worden, dass sie schon jetzt als nachahmungswerth erscheinen kann. Durch jetzt noch fortdauernde Ankäufe werthvoller und nothwendiger Exemplare dürfte diese Sammlung bald eine gewisse Vollständigkeit erreichen und wird wohl mit der Zeit das bedeutendste derartige Institut werden.

Unwillkührlich tritt aber auch die Frage heran, ob es nicht auch in Deutschland möglich sein sollte, eine gleiche Sammlung zu gründen, da nicht wenige Exemplare des Kensington-Museums deutschen Ursprungs sind.

Sicher dürfte die Frage des: „ob“ mit Ja! zu beantworten sein, denn einzelne Anfänge sind schon vorhanden, nur repräsentiren diese Anfänge wieder den leidigen Charakter der Zersplitterung.

Das: „Wie“ ein solches Institut zu gründen, dürfte vielleicht dadurch zunächst einem vorläufigen Ziele näher gebracht werden, dass die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung, die an den verschiedensten Orten Deutschlands ihren Wohnsitz haben, zunächst bereitwillig erklären, in diesem Sinne zu handeln und sich davon Kenntniss zu verschaffen suchen, was in ihrer nächsten Umgebung in städtischen, staatlichen oder privaten Sammlungen, Archiven etc. theils gesammelt, theils vereinzelt sich vorfindet und mit dem der-

zeitigen Eigenthümer oder Verwalter wenigstens in eine solche Verbindung zu kommen trachten, dass vorläufig ein anderweiter Verkauf nicht stattfinde. In diesen Blättern könnten dann die eingeleiteten Resultate, die Art und Anzahl der Instrumente, ihr Alter und was sonst noch nöthig, veröffentlicht werden, so dass zunächst das disponibele und der Erwerbung werthe Material sich feststellen liesse.

Die geehrte Redaktion der Monatshefte gestattet gewiss den officiellen Verkehr seiner Mitglieder auf diesem Wege und zu diesem Zwecke.

Gewiss würde sich fast in allen nennenswerthen Städten, fürstlichen Schlössern, alten Kirchen etc. noch manches längst aus der Praxis verschwundene Originalinstrument auffinden lassen, was zur Vervollständigung und Bereicherung einer derartigen Sammlung von bedeutendem Werth sein würde.

Ich erinnere nur an ein einziges Beispiel; wie viel Mühe hat es bis jetzt dem Forscher gekostet, die einzige Thatsache festzustellen: wer in Wahrheit die Hammermechanik unseres heutigen Pianofortes erfunden hat und wann dieselbe eingeführt worden ist.

Hätten wir in Europa nur eine einzige Sammlung, in welcher z. B. ein Instrument vorhanden wäre von Christophali, ein zweites von Silbermann, ein drittes von Friederici oder einem andern Zeitgenossen, der in dieser Gattung arbeitete, so würden alle bezüglichen Streitfragen lange und unzweifelhaft gelöst sein. So aber tritt diese Frage immer wieder hervor und wird nicht früher unzweifelhaft zu lösen sein, bis Original neben Original gestellt werden kann. Sind dergleichen Fragen nicht anregend und von Einfluss auf die kunstgewerbliche Thätigkeit? — davon giebt es aber noch mehrere als diese eine.

Eine Verständigung mit derzeitigen Besitzern oder betreffenden Verwaltungsbehörden dürfte nicht unmöglich erscheinen, zumal wenn bei seltenen Stücken in Vordergrund gestellt würde, dass die wünschenswerthen Exemplare so lange nur gegen Revers aufgenommen werden sollten, als der derzeitige Eigenthümer sich von denselben nicht gänzlich trennen kann oder will.

Das zu begründende Institut würde auf diese Weise wohl kaum mit zu grossen Opfern belastet werden, da auch in England in gleicher Art öfters Derartiges ins Werk gesetzt wurde; allerdings dann auch meist mit der dieser Nation eigenen Grossartigkeit der Mittel, wovon wir in Deutschland wohl ganz absehen müssten.

Noch scheint es hierzu nicht zu spät, jedoch aber die höchste Zeit zu sein, damit nicht durch Vandalismus und Unwissenheit manches nothwendige, seltene und werthvolle Exemplar vernichtet oder wenigstens der deutschen Heimath entführt würde.

Die Mittel zum Erwerb und zur Erhaltung etc. liessen sich viel-

leicht durch freiwillige Beiträge, Concerte, Lotterien, sowie nicht minder durch Unterstützung der Reichsbehörde oder durch Beihilfe von Kunst- und Gewerbsinstituten aufbringen.

Ein vorläufiges Lokal wäre vielleicht in irgend einer Stadt von den Behörden interimistisch zu erhalten. Nur müsste hierin so rasch wie möglich etwas geschehen und mit einem Anfange, wenn auch nur im Kleinen, nach irgend einem bestimmten Plane vorgegangen werden.

Eine Verbindung mit den verschiedenen Alterthumsvereinen von allen Orten möchte einer der weiteren Schritte sein, um zumal von den Vorständen und Mitgliedern dieser Vereine durch Rath und That Hilfe zu erbitten und diese zu ersuchen, die Bemühungen einzelner Mitglieder unserer Gesellschaft nutzbringend zu fördern.

Jeder Geschichtsfreund wird einsehen, dass das vom Verfasser angeregte Unternehmen als von belehrender Folge für weitere Kreise zu betrachten ist und unmittelbar in das künstlerische und gewerbliche Leben der Gegenwart tief eingreift. Wir würden eine schwere Schuld auf uns laden und die Nachwelt uns bitter anklagen, wenn wir trotz besserer Einsicht und Wissen dennoch verabsäumten, hier werkthätig Hand anzulegen.

Schon im Anfange dieses Aufsatzes wies ich auf das Kensington-Museum in London hin, das sein Entstehen der ersten internationalen Industrieausstellung im Jahre 1851 zu London verdankt. Gegenwärtig hat sich dieses Museum zum Hauptquartier der Behörde für Wissenschaft und Kunst (Departement of Science and Art) ausgestattet und verfolgt den Zweck: Wissenschaft und Kunst namentlich mit Bezug auf die Gegenwart zu fördern.

In dieser Richtung, sollte man meinen, könnte auch in unserm geeinigten Vaterlande etwas Verwandtes geschaffen werden.

Die Ueberschüsse jener 1851 Ausstellung gaben den ersten Grundstock ab, durch welche das Kensington-Museum entstand. In dem Gebäude dortselbst befindet sich:

1. eine Fortbildungsschule für Handwerker, 2. eine Kunstbibliothek und 3. das Museum angewandter Künste.

In letzter Abtheilung haben wir in der östlichen Hälfte neben Waffen, Rüstungen und Gypsabgüssen jene werthvolle Sammlung musikalischer Instrumente zu suchen, von der Eingangs gesprochen wurde.

Unter der Oberleitung von Karl Engel hat diese Sammlung eine musterhafte Anordnung gefunden. Ein beschreibender, 82 Seiten umfassender Katalog mit 18 im Text zur Erläuterung nothwendigen Holzschnitten dient als belehrender Wegweiser durch die hellen und freundlichen Räume, in welchen die in gutem und brauchbarem Zustande befindlichen Instrumente aufgestellt sind.

Die Anordnung ist folgende:

I. 33 Exemplare moderner Instrumente afrikanischer Völker.
II. 11 Exemplare dergleichen asiatischer.
III. 6 Exemplare dergleichen kaukasischer.
IV. 15 Exemplare dergleichen türkischer.
V. 11 Exemplare dergleichen rumänischer.
VI. 59 Exemplare alteuropäischer Instrumente.
VII. 18 verschiedene Exemplare, die Privatbesitzern angehören, die nur gegen Revers ausgestellt sind.
VIII. 60 Exemplare, die angeblich Privateigenthum des Herrn Karl Engel sind und von den verschiedensten Völkern und Zeitaltern entstammen.

Aus dieser Sammlung sind bis jetzt 45 Exemplare herausgehoben, die in getreuer und guter photographischer Originalaufnahme auf 20 Blättern im Handel verkäuflich und zugänglich sind, so dass man auch hieraus ersehen kann, wie rührig die Oberleitung dieser Anstalt sich verhält und auch den geschäftlichen Theil handhabt.

Bei dieser Gelegenheit will ich nicht unterlassen, auf eine verkäufliche Sammlung hinzuweisen, welche verschiedene musikalische Instrumente enthält, welche schon Karl Bank im „Dresdner Journal" im Monat September beschreibt und deren Werth mit Recht hervorhebt, indem diese Sammlung im Ganzen 121 Instrumente umfasst, nämlich: 37 Streichinstrumente, 20 andere Saiteninstrumente, 45 Holzblasinstrumente, 11 Spinette, 4 Orgeln und 1 altägyptisches Sistrum.

Ein genaues Verzeichniss dieser aus der venezianischen Familie der Contarini stammenden Sammlung ist buchhändlerisch durch H. F. und M. Münster Librai Editori in Venedig zu beziehen und nähere Auskunft durch diese Firma, sowie von Camilo Sorenzo, Beamter in der k. Markusbibliothek in Venedig, gefälligst zu erhalten.

Möchten diese Hinweise und Mahnungen nicht unbeachtet vorübergehen, damit unserm deutschen Vaterlande zunächst das erhalten bleibt, was es an werthvollen Exemplaren von musikalischen Instrumenten zur Zeit noch sein eigen nennt. Möge der Anfang einer Abtheilung zu einem kulturhistorischen Museum in Wirklichkeit erstehen, dabei aber nicht zu einer blossen Raritätenkammer, wie wir deren haben, sich ausbilden, sondern die wahre Bedeutung und den eigentlichen Werth darin finden: Musteranstalt für die kunstgeschichtliche und kunstgewerbliche Gegenwart zu sein.

Würde es nicht geradezu eine Schmach genannt werden, wenn Deutschland in späterer Zeit nicht einmal mehr die Organe aufzuweisen hätte, durch welche die nur der deutschen Nation zugehörige Instrumentalmusik zur praktischen Ausführung gelangte?

Schon ist es nahezu dahin gekommen und würde bald auffälliger hervortreten, wenn die Umgestaltungen, Erweiterungen, Ver-

besserungen etc. im Baue musikalischer Instrumente mit gleichen Riesenschritten vorwärts geht, wie dies seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts geschehen ist.

Anderseits würde durch die Gründung eines deutschen Instrumenten-Museums dem Unverstande begegnet werden, dass ferner nicht mehr wie zeither bei fürstlichen Kapellen und ähnlichen Instituten die ausser Gebrauch gesetzten musikalischen Instrumente, die aus fürstlichen etc. Mitteln beschafft wurden, verschleudert oder der Zerstörung anheim gegeben würden; künftig könnten durch höheren Befehl interessante Stücke besagtem Museum zugewiesen werden.

Wir Deutschen sind mit Recht stolz auf unsere Instrumentalmuik, die uns seit J. S. Bach in dieser Musikgattung durch eine grosse Reihe epochemachender Meister in der ganzen civilisirten Welt den ersten Platz gesichert hat; aber den Organen, welchen unsere Genies das grosse Reich der Ideen in der Tonwelt, das herrliche Kolorit der Klangwirkungen ablauschten, diese unscheinbaren Träger ihrer Geistesblitze, widmen wir nicht die mindeste Pflege, Pietät und Rücksicht.

Darum werkthätig angegriffen, um gut zu machen, was unsere Vorfahren verschuldeten, zunächst einig im Wollen, klar im Sollen, fest im Vollbringen, dann wird das Sammeln und Erhalten aller bis jetzt noch disponiblen Ueberreste früherer Jahrhunderte und deren Ausläufer nicht zu den Unmöglichkeiten gehören.

Wir wünschen herzlich, dass auch von anderer Seite diese Frage der Diskussion unterzogen werde, damit es recht bald mit den ersten Schritten auf diesem Gebiete vorwärts gehe.

Vielleicht entschliesst sich dann im Interesse der kunstgeschichtlichen Forschung irgend eine hochgestellte, fürstliche Persönlichkeit, wie dies für andere Zweige vor kurzem der Grossherzog von Weimar gethan, eine Kommission zu ernennen, welche aus kunstsinnigen Männern in allen Theilen des Landes gebildet, die Aufgabe hat, mit möglichster Sorgfältigkeit alle in öffentlichem oder Privatbesitz befindlichen musikalischen Instrumente zu ermitteln, darüber Bericht abzustatten und so ein für den Kunstforscher übersichtliches Verzeichniss herzustellen.

Sollte nicht auch die kommende Wiener Ausstellung geeignet sein, zunächst ein Mal das verschiedene Material an einem Orte zusammen zu führen und so eine Uebersicht über dasselbe zu gewinnen. Grade Wien böte in der Instrumentensammlung des Musikvereins, der Ambraser-Sammlung etc., nicht minder in der schon als Ausstellungsprojekt ins Auge gefassten Vereinigung der erreichbar besten altitalienischen Originalexemplare von Violinen, einen ganz vorzüglichen Kern, an welchen sich das Pianoforte als derzeit nächst wichtiges Kunst- und Gewerbe-Objekt in seiner historischen Ausgestaltung anschliessen könnte und hier mehr Sinn erhalten würde, als das ver-

einzelte Exemplar eines alten Pianoforte auf der diesjährigen Kopenhagener Ausstellung.

Sollten diese Vorschläge nicht lebensfähig sein?!

Prüfet! Handelt!

Recensionen.

Le Bibliographe musical paraissant tous les deux mois avec le concours d'une réunion d'artistes et d'érudits. Première année. Paris, libraire musicale ancienne et moderne Pottier de Lalaine, Éditeur 1872 (115 rue de Provence). 8°. 6 Nummern. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

Der sehr bestechende Titel, der fast glauben macht, dass sich in Frankreich eine der deutschen ähnliche Gesellschaft für Musikforschung gebildet hat, wie auch von einigen deutschen Blättern fälschlich berichtet wurde, löst sich bei näherer Prüfung der wenig umfangreichen, mit inhaltsleeren Blättern reichlich ausgestatteten 6 Nrn. in eine Buchhändler-Spekulation auf. Anstatt dass andere Antiquariate ihre Kataloge gratis versenden, lässt sich Herr Pottier de Lalaine, unter dem Deckmantel eines gelehrten Aushängeschildes, seine Verlags- und Antiquar-Anzeigen theuer bezahlen. Die Vorrede, gezeichnet P. D. L., also wieder der Herr Verleger und Antiquar, sucht an Schwülstigkeit und scheinbarer Gelehrsamkeit ihres Gleichen. Nebenbei wird mit politischem Jammer koquetirt und den Herrn Abonnenten versprochen, dass sie beim Ankaufe der angezeigten Werke ganz besonders berücksichtigt werden sollen. Ausser 4 Seiten Titel. Abonnements-Bedingungen, Verzeichniss der Mitarbeiter (unter denen sich die hervorragendsten Männer der Tonkunst befinden, wie M. Félix Clément, Leclercq, Michelant, Poisot, Pougin, Thoinan, Wekerlin u. a.) und mindestens 4 Seiten von allerlei Annoncen, sind in jedem Hefte 6 — 8 Seiten der sogenannten Wissenschaft gewidmet, die aber nur aus Recensionen von neuen Werken, meist im Verlage des Herrn Unternehmers, bestehen und unter anderen sich auch eine über „les noms des Oiseaux" und über eine französische Psalmen-Uebersetzung, ein Manuscript des angeblich XIV. Jahrhunderts, natürlich im Besitze des Herrn Unternehmers, befinden. Wie eine Abhandlung über die Vögel sich unter die musikalische Literatur verlaufen kann, wird sich wahrscheinlich daraus erklären, dass einige derselben Singvögel sind. Der übrige Raum jeder Nummer ist mit Verzeichnissen älterer und neuer Musikwerke, mit Angabe recht netter Preise, ausgefüllt, und das nennt man in Paris eine Zeitschrift, die von einer Gesellschaft von Künstlern und Gelehrten herausgegeben wird!

La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle. Documents inédits et annotés. Compositeurs, virtuoses, théoriciens, luthiers; opéras, motets, airs nationaux, académies, maîtrises, livres, portraits etc. Avec planches de musique et table alphabétique, par **Edmond van der Straeten.** Tome deuxième. Bruxelles, G.-A. van Trigt, Éditeur-libraire. 1872. 8°. XII und 424 mit 12 Tafeln.

Der erste Band erschien 1867 und ist wohl für Deutschland spurlos vorüber gegangen. Meines Wissens brachte nur die Neue berliner Musikzeitung eine Kritik, in der unter anderem dem Herrn Verfasser vorgehalten wurde, dass er aus Eifer, Fétis seine Druckfehler und Irrthümer vorzuhalten, selbst den Fehler beging, den latinisirten

Namen Palestrina, in Praenestinus, für einen Fétis unbekannten Komponisten hinzustellen. Der vorliegende Band ist ohne Zweifel bedeutender, reichhaltiger und bringt besonders ein ganz enormes Material an biographischem und bibliographischem Material, so dass es für den musikalischen Geschichtsforscher ein unentbehrliches Nachschlagewerk ist. Das ganze Werk besteht eigentlich nur aus Notizen, und besitzt Herr van der Straeten eine bewundernswerthe Gewandtheit, ein Bündel Notizen zu einem Ganzen zu verarbeiten, so dass der Leser den Sammelfleiss und das immerhin Trockene von biographischen und bibliographischen Notizen nebst Abdrucken von Aktenstücken gar nicht empfindet, sondern über eine Reihe von Thatsachen hinweggeführt wird und, gelockt durch immer neue Dokumente, mit Interesse der Darstellung folgt. Herr van der Straeten weicht so völlig von anderen Schriftstellern in der Art seiner Darstellung ab, dass wir sie als ganz originell bezeichnen müssen. Das Buch besteht aus 9 Abschnitten, von denen ein jeder einen hervorragenden Tonkünstler älterer Zeit als Ueberschrift trägt. Wir Deutschen würden uns streng an die Ueberschrift halten. Herr van der Straeten dagegen vereinigt so Vieles und oft ganz Heterogenes in dem einen Abschnitte, dass er schliesslich ganz wo anders endet, als er begonnen hat, ohne dass man ihm den Vorwurf machen könnte, dass er seinen Gegenstand vernachlässigt hat. Seine Mappe ist eben so voll, dass er Ueberfülle an Stoff hat, und wie aus einem Füllhorn quellen die Notizen hervor und vereinigen sich unter seiner Feder zu einem Ganzen. 19 eng gedruckte Seiten füllen den Index und geben ein sprechendes Zeugniss von der Masse des Stoffes. Unsere deutschen Musikgelehrten können sich den Index, nebenbei bemerkt, zum Muster dienen lassen und daran lernen, wie wichtig und werthvoll ein Index einem geschichtlichen Werke ist. Wer Ambros Geschichte der Musik in die Hand nimmt, kann sich, als Lektüre behandelt, daran recht erbauen, doch als Nachschlagewerk kann er sie erst dann verwerthen, wenn er sich selbst einen Index angefertigt hat. Ebenso ergeht es der Chrysander'schen Händel-Biographie, Wackernagel's Bibliographie des deutschen Kirchenliedes, Döring's Geschichte der Musik in Preussen, Mettenleiter's beiden Musikgeschichten von Regensburg und der Oberpfalz und manchem anderen deutschen Werke. Die gerühmte Gründlichkeit der Deutschen findet noch immer in praktischen Dingen sehr oft ihre baldige Grenze. — Herr van der Straeten wird uns nicht missverstehen, wenn wir ihn darauf aufmerksam machen, dass auch er von der französischen Unsitte ergriffen ist, deutsche Namen zu verdrehen. Man sollte dies besonders bei einem so gelehrten und strengen Richter, wie der Herr Verfasser ist, nicht erwarten. Unser Ambros z. B. heisst stets Ambroes und das (NB. als Quellenwerk sich wenig eignende) Universal-Lexikon der Tonkunst von Schilling ist nie von Schiller verfasst worden. Der Name Schiller hat bei uns Deutschen einen zu guten Klang, als dass wir ihn ungeahnt missbrauchen lassen dürften.

HASSLER, JOAN LEO. Selectio modorum ab . . . compositorum, continens modos IV, V, VI, VII, VIII et IX vocibus concinendos. Collegit et edi curavit Franciscus Commer. Tomus I. Berlini apud T. Trautwein (M. Bahn). Mit dem Vortitel Musica sacra, Tomus XIII. in Fol. IV u. 100 Seiten. Preis 5 Thlr.

Zwanzig lateinische Gesänge: sieben zu 4 Stimmen, viere zu 5 Stimmen, ebensoviel zu 6 Stimmen, einer zu 7 Stimmen, viere zu 8 und einer zu 9 Stimmen bilden den ersten Band, dem hoffentlich der zweite bald nachfolgen wird. Der hochverdiente Herausgeber altklassischer Gesangswerke setzt seinen Bestrebungen damit die Krone auf, dass er von seinem früheren Verfahren absteht und, statt die verschiedenartigsten Komponisten in einen Band zu vereinen, einem Meister allein mehrere Bände weiht. Nicht

nur, dass man dadurch Gelegenheit erhält, den Meister von allen Seiten aus kennen zu lernen und die wichtigste Grundlage zur Biographie desselben gelegt wird, sondern es ist dadurch ein praktisches Vorbild bei Herausgabe alter Werke gegeben, welches hoffentlich auch Anderen zum Muster dienen und sie bestimmen wird, endlich von dem dilettantenhaften Verfahren abszutehen, ihre Ausgaben mit Kosthäppchen auszustatten.

Was nun die Ausgabe selbst betrifft, so ist der Herr Herausgeber bei seinen früheren Ansichten: die Schlüssel nach seiner Bequemlichkeit zu ändern, stehen geblieben. Wir wollen den alten Streit nicht wieder aufwärmen, nur hätten wir gewünscht, dass dann die Aenderung der Schlüssel gleich so weit vorgenommen worden wäre, dass unsere heutigen Dilettanten das Werk bequem lesen konnten. Doch die Gewohnheit ist eine zu starke Kette, als dass sie so leicht zu durchbrechen wäre. Die Gesänge selbst sind aus den *Cantiones sacrae* (Cantiones novae, wie in der Vorrede Seite II steht, giebt es nicht) von 1591, 1597 oder 1607 und aus den *Sacri concentus* von 1601 entnommen. Eine genaue Angabe über jedem Gesange, aus welchem der beiden Werke und welcher Ausgabe der Gesang spartirt ist, wäre gewiss eine verdienstliche Zugabe gewesen, und wir erlauben uns die Bitte an den Herrn Herausgeber zu stellen, dies bei dem nächsten Bande in Erwägung ziehen zu wollen. 18 von den veröffentlichten Gesängen erscheinen hier zum ersten Male in Partitur, während No. 9, „Verbum caro factum est, 6 voc.", bereits von Franz Witt veröffentlicht ist und No. 18, „Pater noster, 8 voc.", im Rochlitz und Becker sich befindet. Die Auswahl repräsentirt Hassler in seiner ganzen Grösse und Erhabenheit. Besonders die vielstimmigen Gesänge geben das beredteste Zeugniss von der hohen Begabung Hasslers und die beste Erklärung der Verehrung, die ihm seine Zeitgenossen spendeten; wenn die letztere ihm auch nicht in dem Maasse zu Theil wurde, als sie ein Lassus und Palestrina empfing, so trug dazu jedenfalls sein kurzes Leben und seine wenig hervorragende Stellung in Deutschland bei. Jemehr von Hassler's Werken ans Tageslicht gezogen werden, destomehr tritt das Bedürfniss hervor, alle Werke zu besitzen, da eine Auswahl immer von dem Geschmacke des Einzelnen abhängt und dieser jenem Gesange, ein anderer diesem den Vorzug ertheilt. Nur durch die Wiedergabe eines vollständigen Werkes können wir das Bedürfniss der Geschichtsforschung befriedigt fühlen. Immerhin ist dieser Beginn mit Dank anzunehmen und die Zeit wird wohl das Uebrige bringen.

Mittheilungen.

* Joachimus à Burck. In den 41 Liedlein „vom heiligen Ehstande" (Mülhausen 1596 bei Hantzsch) befindet sich unter Nr. 6 auch ein Hochzeitslied, was sich der Meister auf seine eigene Hochzeit komponirt hat. Es ist überschrieben: „D. Jochimi à Burck, Musici & Senatoris Mulhus. cum Anna virgin. filia Christoph. Fabri, Senatoris Mulh. 2. Decemb. An. 1583." (Text: Es ist noch wie vor zeiten, zu 4 Stim.) Warum sich hier Burck den Titel eines Senators beilegt, während er sich sonst nur „Musicus et civis Mulhus." nennt, ist mir nicht erklärlich. Gewiss ist es aber, dass dies nur der bekannte Komponist und Herausgeber desselben sein kann. Burck war damals schon 42 Jahre alt und war dies bereits seine zweite Verehlichung, wie aus dem Text der 3. Strophe hervorgeht: Ja wenn es auch so kömmet, | Dass Gott nach seinem Wolgefalln, | Das Weib dem Manne nimmet, | Kan er den Schaden auch bezaln, | Mit einem andern Weib, | etc.

In den 40 Liedern vom heiligen Ehestande (Mülhausen 1595 Hantzsch) von Burck befinden sich folgende Hochzeitslieder, die uns mit einigen alten Musikern bekannt machen:

Joh. Heinrich von Sundershausen, Organist zu Arnstadt, mit j. Anna Schleusserin, 1. Junii, Anno 1578 (Lied Nr. 2).

David Wickerstat, Organist zu Ordruff, mit Jungfraw Walpurg Geben, den 4. Febr. im 1578. Jahre (Lied Nr. 32).

* In Clamor Heinrich Abel's drittem Theil musikalischer Blumen, bestehend in Allemanden, Correnten etc. (Franckfurt a/M. 1677. fol.) sind folgende Musiker, die wenig bekannt sind, genannt:

Stephan Rinck, hochfürstl. Sächsischer Musicus zu Merseburg.

Johann Friedrich Schäfer, des hochwürdigen Thum Capitels bestallter Musicus zu Hildesheim.

Andreas Kniller, berühmter und bestallter Organist zu St. Georgi und Jacobi zu Hannover.

Nicolaus Adam Strunck, hochfürstl. Braunschwg. Lüneburg. wolverordneter Cammer-Musicus und Canonicus zu Einbeck.

Johann Georg Gumprecht, wolverordneter Cantor und Director Chori Musici zu Hannover.

Ernst Abel, der kaiserl. freien Reichs-Stadt Bremen bestalter Musicus zu Bremen.

Ferdinand Schäfer, berühmter Musicus (wahrscheinlich zu Hannover).

* Die kgl. Bibliothek der Akademie zu Upsala in Schweden. Da es nur Wenigen bekannt sein wird, dass bereits im Jahre 1814 der vollständige Katalog obiger Bibliothek unter dem Titel: Catalogus | librorum impressorum | bibliothecae | regiae Academiae Upsaliensis. ‖ Upsaliae | excudebat Stenhammer et Palmblad MDCCCXIV. | in 4°. erschienen ist und die musikalische Abtheilung sich Seite 1011—1040 befindet, so sei hiermit die Aufmerksamkeit der Bibliographen auf denselben von Neuem gelenkt. Die Musik-Sammlung besteht nur aus praktischen Musikwerken und zwar aus 191 Druckwerken des 16. Jahrhunderts in Stimmbüchern, darunter sich sehr seltene Werke befinden, aus 198 Werken des 17. und 120 Werken des 18. Jahrhunderts. Der jetzige Bibliothekar ist Herr C. G. Styffe.

* Die kgl. Bibliothek in Berlin ist neuerdings in den Besitz von 6 starken Bänden (in querfol.) ungedruckte Lieder und Gesänge mit Klavier- und Orchester-Begleitung von Franz Schubert gelangt, die nach der Sammlung von Wittececk-Spaun kopirt sind. Für den Historiker ist diese Sammlung besonders dadurch von grossem Werthe, da über vielen Kompositionen das Datum der Abfassung verzeichnet ist.

* In Heft 10 und 11 des Neuen Anzeigers für Bibliographie und Bibliothekswissenschaft, herausgegeben von Dr. J. Petzholdt, befindet sich ein sehr werthvoller Artikel für Bibliographen, betitelt: Zur bibliographischen Manipulation. Es werden dort nicht nur Rathschläge gegeben, wie und in welcher Weise Titel wiederzugeben sind, sondern auch an Beispielen erwiesen, in wie mangelhafter Weise dieses Fach bis jetzt noch betrieben wird. So sehr wir mit den Ansichten des Herrn Verfassers übereinstimmen, so möchten wir uns doch in einem Punkte eine kleine Einwendung erlauben. Der Herr Verfasser verwirft nämlich das Voransetzen des Vor- und Zunamens des Autors an die Spitze des Titels und meint, dass der Zuname hierbei vollständig genüge und im Wortlaute des Titels dann der Vor- und Zuname getreu nach dem Originale wiedergegeben werden muss. Wir würden uns dem Vorschlage, schon der Kürze halber, gern anschliessen, wenn nicht die Mehrzahl der Autornamen von mehr als Einem getragen würde und stets eine Untersuchung vorher stattfinden müsste, ob der Zuname allein genügt, um den Autor zu erkennen. Aus diesem Grunde ist es wohl vorzuziehen, den Zunamen voranzustellen, darauf sämmtliche Vornamen in Klammer zu setzen und dann

die Namen im Wortlaute des Titels entweder mit den Anfangsbuchstaben oder mit einigen Punkten anzuzeigen.

* Mozart's Musik zu dem Ballet: „Les petits riens“ von Jean George Noverre in Paris verfasst, ist in der Bibliothek der Oper in Paris von Herrn Victor Wilder wieder aufgefunden worden, nachdem dieselbe von allen Seiten als verloren ausgegeben wurde. Der glückliche Finder berichtet nun in der Pariser Musikzeitung „Le Menestrel“ (Nr. 52) in einem 4 Spalten langen Artikel, überschrieben „Mozart a Paris en 1778 une partition inédite“ die aus Jahn bekannten Thatsachen über den Aufenthalt Mozart's in Paris und dessen Schreiben an seinen Vater in Betreff des Ballets (9. Juli 1778). Aus dem Briefe selbst wissen wir, dass nur ein Theil der Musik von Mozart ist und das Uebrige aus „miserabeln französischen Arien“ besteht. Die aufgefundene Partitur besteht aus einer Ouverture von 106 Takten und aus 20 Tänzen. Die ersten sechs Nummern scheinen nach oberflächlicher Beurtheilung die miserabeln französischen Arien zu sein (Nr. 2 ist das Lied Heinrich's IV. „Charmante Gabrielle), während die übrigen Sätze (ausgenommen Nr. 10 und 17) breit ausgeführt sind, doch einen ganz verschiedenen Stil verrathen.

* Mozart's Don Juan liegt uns in einer neuen Ausgabe im Klavierauszuge vor, herausgegeben von Franz Wüllner und Franz Grandaur (München, Theodor Ackermann) in hoch 4°. Die Textübersetzung von Grandaur ist bereits 1871 erschienen und zeichnet sich durch eine poetische Wiedergabe des Originals aus. Ohne die dem Publikum liebgewordenen Schlagworte zu negiren, ausser der bekannten Champagner-Arie, strebt der Uebersetzer überall nach edlem Ausdrucke. Der Klavierauszug ist nach den beiden Partituren von Gugler und Rietz angefertigt und kann Anspruch erheben auf eine wissenschaftliche Bearbeitung. Jedem Musikkenner ist dieser Klavierauszug als ein Ersatz für die immerhin theuren Partitur-Ausgaben zu empfehlen.

* Coussemaker, Edm. de: Oeuvres complètes du Trouvère Adam de la Hale (Poèsies et Musique), Publiées sous les auspices de la Societé des Sciences, des lettres et des Arts de Lille par . . . Paris 1872 A. Durand et Pédone Lauriel. gr. 8°. 15 fr.

* Matthieu de Monter: Louis Lambillote et ses frères, étude biographique et critique. Paris, Regis Ruffet 1871. 12°. 232 pp.

* Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, Organ des germanischen Museums. Nr. 9, 10 und 11. Aelteste Druckerzeugnisse im germanischen Museum, mit Abbildg. von A. Essenwein. Zur Geschichte der Stadt Hof im Voigtlande. Wagenburgen des 16. Jahrh. von Würdinger. Hugo genannt der Primas von Orléans von W. Wattenbach. Zum Postwesen von Lochner. Beiträge zur Geschichte der Holzschneidekunst. Zu Johannes Klenkok. — Edicta ludicra v. Wattenbach. Zur Kunde des Schriftwesens im Mittelalter v. Gall Morel. Ahrweiler'sche Urkunden v. Dr. Euler. Eine venetianische Urkunde im Archiv des germ. Mus. Narrenleihen. Kammergeschichtliches Urtheil gegen Ruprecht von Cuilenburg. 1346. Alte Sprüche. Chronik und Nachrichten.

* A. Asher & Co. à Berlin. Nr. 11, Unter den Linden. Londres: 13. Bedford Street, Covent Garden. CIII. Catalogue de livres rares et curieux faisant partie de la libraire etc.

Der Katalog ist mit grosser Sorgfalt und bibliographischer Kenntniss verfasst und weist von Nr. 261 bis 449 eine Reihe meist sehr seltener Musikdrucke aus dem 16. u. 17. Jahrh. auf. Leider sind die praktischen Musikwerke fast durchweg inkomplet, werden aber dennoch dem Büchersammler von Werth sein, da er dadurch Gelegenheit hat, seine Bibliothek zu vervollständigen. Besonders zu erwähnen wäre der „Spiegel der

Orgelmacher“ von Arnolt Schlick für 120 Thlr., „Parthenia“ von Byrd, Bull und Gibbons für 12 Thlr. und einige seltene spanische Werke. Der Katalog ist durch jede Buch- und Musikhandlung gratis zu beziehen.

* Als Mitglied ist eingetreten Herr Carl Fr. Harveng in Frankfurt a/M. Quittung über erhaltene Beiträge von 2 Thlr. für 1873 von den Herren Freiherr von Mettingh, Petrus Altwirth, Georg Vierling, C. F. Pohl und C. F. Harveng (für 1872).

Zur Abwehr und Aufklärung.

Herr Josef Müller hat in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ Nr. 48 einen Artikel gegen mich veröffentlicht in Betreff meiner Thätigkeit bei der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, der mit einer Dreistigkeit Unwahrheiten und Verdrehungen von Thatsachen aufstellt, dass ich mich veranlasst sah, den Verfasser desselben aufzufordern, entweder dieselben zu widerrufen oder einer gerichtlichen Klage gewärtig zu sein. Da dies eine geraume Zeit in Anspruch nehmen könnte und der Artikel darauf gerichtet ist, dass sich entwickelnde Unternehmen im Keime zu ersticken — denn meine Person ist nur als äusserer Vorwand genommen — so halte ich es für meine Pflicht und im Interesse der Publikation nothwendig, öffentlich vor den Subscribenten und Mitgliedern der Gesellschaft das Truggewebe bloss zu legen.

Von den Mitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung autorisirt die Angelegenheit der Subscription nach bestem Wissen und Willen zu leiten und zu fördern, habe ich keine Mühe und kein Opfer gescheut, die mir gestellte Aufgabe zu lösen. Vor allem war ich bemüht, unsere hervorragendsten Tonkünstler für die Subscription zu gewinnen, damit dieselben mit gutem Beispiele den Uebrigen vorangehen. In der bereitwilligsten und liebenswürdigsten Weise wurde mir von allen Seiten entgegen gekommen und der Aufruf an die Tonkünstler binnen kurzer Zeit mit 25 Unterschriften bedeckt. Da die Abfassung des Aufrufes so lautete, dass die Unterzeichner desselben sich an die Tonkünstler wenden und dieselben auffordern, das Unternehmen zu unterstützen, so ist die Behauptung des H. M.: ich hätte den Aufruf ohne Einwilligung der Gesellschaft kolportirt, eine Entstellung der Thatsachen, denn nicht die Gesellschaft hat den Aufruf unterzeichnet, sondern die Künstler. Ich selbst führte nur mein mir übertragenes Amt aus, indem ich die Künstler dazu bewogen habe. Dass ich mich hierbei an einzelne Künstler in brutaler Weise gewendet haben soll, wie mir H. M. vorwirft, wäre von meiner Seite aus sehr unklug und wenig förderlich für die Sache gewesen, auch habe ich mich hierbei eines Formulares bedient, so dass also ein Brief wie der andere lautete. Herrn Prof. Joseph Joachim, wie Herrn Prof. Friedrich Kiel, welche H. M. als Gewährsmänner für seine Behauptungen aufstellt, habe ich den Aufruf persönlich vorgelegt und beide unterzeichneten ohne Bedenken in der bereitwilligsten Weise und traten zugleich als Subscribenten für die Publikation ein. Das Manuscript ist in meiner Hand und hat vor dem Drucke desselben keinerlei Veränderungen erfahren, wie sich obige Herren nachträglich selbst überzeugt haben. Es gehört daher eine grosse Dreistigkeit dazu, mich einer Fälschung öffentlich anzuklagen, über die H. M. selbst keine Einsicht haben kann, da er das Schriftstück nie gesehen hat, sowie noch weniger meine Contobücher, um behaupten zu können, von 54 Unterzeichnern (25 sind es nur) haben nur 25 subscribirt. Der Wahrheit gemäss sind nicht 25, sondern bis zum heutigen Datum 180 Exemplare gezeichnet. Freilich wäre den Herren, welche hinter H. M. stehen, die Zahl 25 weit angenehmer, da ihre Agitation gegen die Publikation nun doch zu spät kommt.

Was nun die herauszugebenden Werke selbst betrifft, von denen H. M. befürchtet,

dass es wohl meine eigenen Schreibereien sein werden, so genügt ein Blick in den Prospekt, um sich zu überzeugen, mit welchen Waffen derselbe kämpft; denn nicht nur die berliner Mitglieder der Gesellschaft, sondern auch drei auswärtige müssen einstimmig das Werk bezeichnen, welches herausgegeben werden soll, und sind im Prospekte ganz besonders die alten Liedersammlungen namhaft gemacht, die zuerst publizirt werden sollen. Die Gesellschaft für Musikforschung, als auch die hinzugetretenen Subscribenten, umfassen alle namhaften Männer der musikalischen Kunst und Wissenschaft, so dass jedes Werk, welches wir veröffentlichen werden, von der anerkanntesten Autorität in dem Fache herausgegeben wird, und kann ich hier noch hinzufügen, dass sich die Herren Ludwig Erk, Franz Xav. Haberl, Otto Kade, Raym. Schlecht und Anselm Schubiger zur Herausgabe von einzelnen Werken mit freudigem Eifer freiwillig angeboten haben.

Wenn ferner H. M. im Eingange des Artikels die Subscription mit einem kaufmännischen Gründerthume vergleicht, so verwechselt derselbe die Gründung eines Kunst- und wissenschaftlichen Unternehmens mit einem modernen kaufmännischen Aktien-Unternehmen, welches letztere auf fingirte Zahlen und persönlichen Gewinn berechnet ist. Wenn in unserem Prospekte eine Berechnung der Ausgaben und Einnahmen auf Jahre hin aufgestellt und Bedacht darauf genommen ist, was mit dem einstigen Ueberschusse geschehen soll, so beweist dies nur, dass in der G. f. M. auch praktisch erfahrene Männer sitzen, welche bemüht waren, dem Unternehmen diejenige Grundlage und Sicherheit zu geben, welche den Unternehmungen von Künstlern und Gelehrten so oft abgehen und dieselben scheitern lassen.

Ueber die anderen Vorwürfe in dem Schmähartikel könnte ich schweigen, wenn sie nicht den besten Kommentar zu der Gesinnungsweise des Herrn Verfassers lieferten. Herr M. forderte mich brieflich am 13. und 19. Dec. 1869 auf (die Briefe liegen vor mir), die Jahn'sche Bibliothek durch die Gesellschaft für Musikforschung käuflich zu erwerben, und gab mir neben der Mittheilung seiner Ansichten darüber das Recht, auf ihn bei Allem, was ich unternehme, zählen zu können. Ich erliess den bekannten Aufruf und auf sein Wort mich verlassend — die Zeit war uns knapp bemessen — setzte ich seinen Namen mit darunter. In dem Schmähartikel wirft mir H. M. vor, dass ich seinen Namen gemissbraucht habe. Wer sich ferner einen Begriff von dem Rechtlichkeitsgefühle des H. M. machen will, der vergleiche den Satz in dem Schmähartikel über mein Verzeichniss mit der „Schlussbemerkung", die ich Seite 206 in meinem Verzeichnisse über die dort genannten Dichter gegeben habe. Ebenso charakteristisch sind die Lappen, mit denen sich H. M. herauszuputzen glaubt, indem er ohne eigenes Urtheil Alles zusammensucht, was je über mich von feindlicher Seite geschrieben worden ist.

Wenig geneigt, mich in literarisch-persönliche Streitigkeiten einzulassen, bei denen nach meiner Ansicht nie etwas gewonnen wird, sei dies mein letztes Wort in dieser Angelegenheit. Nur im Interesse der Publikation und auf Veranlassung einiger Freunde habe ich mich gezwungen gesehen, über meine Handlungsweise den Mitgliedern und Subscribenten Rechenschaft zu geben.

Berlin, den 31. Dezember 1872. **Rob. Eitner.**

Auf vielfache Anfragen, ob die Einzeichnung als Subscribent noch möglich ist, diene zur Nachricht, dass die Subscription nie geschlossen wird, sondern auch nach dem Beginne der Publikation stets neue Einzeichnungen stattfinden können.

An die Subscribenten wurde am 30. Dec. ein Circular unter Kreuzband versandt, worin die Verwaltung ersucht, die Erlaubniss ertheilen zu wollen, schon jetzt mit dem Drucke der 1. Lieferung beginnen zu dürfen.

Hierbei eine Beilage: Hans Leo von Hassler.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

V. Jahrgang. 1873.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 2.

Ein altes Piano-Forte.

Die Tradition berichtet, dass Friedrich der Grosse ein eifriger Unterstützer Gottfried Silbermann's war, dem ersten Verfertiger von Hammerklavieren in Deutschland, indem er demselben seine Instrumente mit Hammerklavier-Mechanik um damals hohe Summen abkaufte. Trotzdem war bisher in Preussen, respective Berlin und Potsdam, kein Hammerklavier aufgefunden worden und was in den Schlössern an Instrumenten vorhanden ist, sind Tangentenklaviere, Kielflügel oder modernere Pianoforte. Letzthin versäumte ich den Eisenbahnzug, der mich von Potsdam nach Berlin führen sollte, und ich war angewiesen, mich zwei Stunden lang in Potsdam selbst zu langweilen. Der Himmel sendete in Strömen seinen reichen Segen herab und schon hatte ich mit der äusseren Welt abgeschlossen, um in einer Ecke des Wartezimmers mich mit mir selbst zu unterhalten, als mir einfiel, dass ich schon seit langer Zeit dem Stadtschlosse in Potsdam einen Besuch machen wollte, um mich dort nach den vorhandenen Klavier-Instrumenten umzuschauen. Das Stadtschloss in Potsdam geniesst, trotz seines imponirenden Umfanges und seiner reichen Auschmückung den eigenthümlichen Vorzug, dass es von den Berlinern und Fremden völlig ignorirt wird, wahrscheinlich liegt es zu nahe an der Eisenbahn, oder die Abneigung vor der Stadt Potsdam erstreckt sich selbst bis auf das Schloss, denn die übrigen Schlösser um Potsdam werden von Besuchenden wahrhaft überschwemmt. Kaum hatte ich den Schlosshof betreten, so fand ich auch den rechten Mann, der auf meine Fragen bereitwilligst einging, sogar an der Sache selbst einiges Interesse zu nehmen schien und

mit einem riesigen Schlüsselbunde bewaffnet mit mir auf Eroberungen auszog. Um zur Sache zu gelangen, fand ich endlich in dem Musikzimmer Friedrich des Grossen, welches noch in seiner alten Einrichtung erhalten ist, das lang Gesuchte, nämlich einen alten Flügel mit Hammermechanik, der allem Anscheine nach nur von Silbermann herrühren kann, und ich gehe sogleich zur Beschreibung desselben über. Leider muss ich voranschicken, dass sich weder ein Name noch eine Jahreszahl an dem Fortepiano vorfindet, dass mir Niemand im Schlosse darüber Auskunft geben konnte und ich mich nur mit der einen Versicherung begnügen musste, dass das Möblement dieses Zimmers nebst dem Flügel dasselbe ist, wie es zur Zeit Friedrich des Grossen war. Auf dem Deckel des Flügels liegen in einem alten Glaskasten eigenhändig geschriebene Noten Friedrich II. und ebenso befindet sich ein reich verziertes, mit Schildpat eingelegtes Noten-Stehpult dort, an dem der König einstmals Flöte blies.

Der Flügel ist von rohem glattgehobelten Eichenholze, ohne jegliche Verzierung; sein Körper ruht auf 3 langen dünnen einfach gedrechselten Beinen. Die Länge des Korpus beträgt 2 Meter 34 Centimeter und die Höhe 27 Centimeter. Die Klaviatur ist 81 Centimeter breit und geht vom Kontra-F bis zum dreigestrichenen e. Die Untertasten sind schwarz und die Obertasten weiss. Der Saitenbezug ist zweisaitig und besteht aus sehr dünnen Stahlsaiten (auf 4 Centim. kommen 7 Saiten). Der Klang ist schwach, aber angenehm singend und im Verhältnisse weich und voll. Trotzdem dasselbe seit Friedrich des Grossen Zeit nicht mehr benützt und gestimmt worden ist, hat sich die Stimmung ziemlich rein erhalten und nur eine einzige Saite ist gesprungen. Zu beiden Seiten der Klaviatur, am oberen Ende des Vorsatzbrettes, befindet sich je ein kleiner Messingstift, welcher durch einen Druck nach unten oder oben die Dämpfung hebt oder senkt, so dass man entweder mit oder ohne Dämpfung spielen kann; ein sogenanntes Pedal ist nicht vorhanden. Schon diese einfache und das Spiel unterbrechende Einrichtung spricht für den primitiven Zustand desselben und lässt es in die früheste Zeit der Fabrikation von Hammerklavieren setzten. Doch davon später.

Hebt man den Deckel des Instrumentes in die Höhe, so ist von der Mechanik nichts zu sehen, sondern das eichene Vorsatzbrett, hinter den Tasten, findet seine Fortsetzung im rechten Winkel in einem zweiten eichenen Brette, welches die Mechanik vollständig bedeckt. Nur die am äussersten Rande herausragenden Stimmstifte sind das einzig Bemerkenswerthe.*) Dies mag wohl auch der Grund

*) Siehe die von mir angefertigte Seitenansicht dieser Mechanik: A....A das Vorsatzbrett, dann sieht man den Stimmstift und das eichene Brett. Die Dämpfer erblickt man erst, wenn man sich über das eichene Brett ganz hinwegbeugt. Wenn ich auch

sein, weshalb das Instrument sich bisher den forschenden Blicken der Kenner entzogen hat. Nach einigen vergeblichen Versuchen in das Innere des Gehäuses zu gelangen, wich endlich nach vielem Ziehen und Stossen das Vorsatzbrett und dann das kleinere Vorsatzbrett vor den Klaves (auf der Zeichnung fehlt das Letztere) und ich konnte mit Leichtigkeit die Klaviatur mit der darauf befestigten Mechanik herausziehen. Die Letztere ist so einfach konstruirt, dass sich mit Hilfe der beiliegenden Zeichnung dieselbe mit wenigen Worten erklären lässt. Beim Drucke auf die Taste hebt die Stosszunge (e-e) die querliegende Zunge f-f, welche am rechten Ende auf der Leiste (g) mit Leder befestigt ist, und schlägt die Letztere den Hammer beim Buchstaben d in die Höhe. Beim Zurückfallen desselben ist aber die querliegende Zunge f-f in halber Stellung stehen geblieben, da sich die Stosszunge e-e in den Einschnitt h der querliegenden Zunge f-f gestellt hat; erst beim Loslassen der Taste kehren alle Theile in ihre erste Stellung zurück. Der Dämpfer wird in gleicher Weise beim Drucke auf die Taste in die Höhe gehoben und verweilt dort so lange, bis die Taste am Endpunkte wieder heruntergeht. Sind die Dämpfer dagegen durch die anfangs beschriebene Vorrichtung in die Höhe gehoben, so werden sie von der Taste nicht erreicht und verharren daher beim Spielen in gehobener Stellung.

Ich habe den Dämpfer auch noch in einer Vorderansicht dargestellt, damit man die Einrichtung genau kennen lernt. Der Kopf dient nur dazu, ihm die gehörige Schwere zu geben, damit er von selbst herunterfallen kann, während die beiden Streifchen Tuch zum Dämpfen der Saiten beim Buchstaben i dienen. Zwischen den Querleisten bewegt sich der Dämpfer und beim Drucke auf den beschriebenen Messinghebel wird die ganze Einrichtung in die Höhe gehoben. Die Messingfeder unter der verlängerten Taste dient wohl nur dazu, dass die Taste beim Herunterfallen kein Geräusch verursacht

bei der Anfertigung des Abrisses die möglichste Sorgfalt angewendet habe, so muss ich doch bitten, kein zu scharfes Urtheil an die einzelnen Theile anzulegen, da Manches in seiner Dicke oder Länge dem Originale nicht ganz genau entsprechen wird. Wenn ich auch den ganzen unteren Theil, die Mechanik, aus dem Kasten herausgezogen habe, so durfte ich doch nicht wagen, die einzelnen Theile auseinander zu nehmen, theils der Verantwortlichkeit wegen, theils aber, weil es mir unmöglich war. So scheinen z. B. sämmtliche Hämmer um einen einzigen langen Stift sich zu drehen, der am Drehpunkt c durch sämmtliche Rädchen geht. Ebenso war es unmöglich einen Dämpfer herauszunehmen, da das eichene Brett darüber hinweggeht. Genau wiedergegeben ist die natürliche Grösse, die Tasten, der Hammer (Rädchen, Stiel und Kopf, letzterer ganz getreu) und der Fänger. Alles Uebrige wird in Kleinigkeiten nicht genau mit dem Originale übereinstimmen, wie z. B. das Verhältniss der Stellung von der Taste zum Dämpfer, der untere Einschnitt beim Dämpfer, die richtige Stellung der Stosszunge (die Höhe wird genau stimmen) und der Berührungspunkt zwischen dem Vermittler der Stosszunge und dem Hammer.

(anders kann ich mir dieselbe nicht erklären). Die Leisten k und g gehen durch die ganze Mechanik und bilden die Stützpunkte für dieselbe. Der obere Theil der Leiste k, worin das Rädchen sich dreht, wurde der Kamm genannt, da es kammartig ausgeschnitten ist und zwischen den Zargen die Hämmer befestigt sind. Der Hammerkopf selbst ist wohl das Merkwürdigste an der Mechanik. Auf dem unteren spitzen Holztheile befindet sich, wie es scheint aus Schachtelspahn gefertigt, eine kreisrunde Tüte, auf deren oberen Hälfte weiches Leder befestigt ist. Der abgebildete Hammerkopf (a) ist für den tiefsten Ton F bestimmt und der Lederkopf dafür der dickeste, während die höheren Töne immer dünnere Leder erhalten, bis dieselben für die höchsten Töne nur noch aus einem dünnen weissen Lederstreifen bestehen. Die Holztheile des Hammerkopfes aber haben durchweg die gleiche Grösse. Der Fänger besteht aus starkem Draht mit einem Lederkopfe. Die Taste geht an derselben Stelle, wo der Fänger auf ihr befestigt ist, zwischen zwei Stiften. Alle Theile, welche sich berühren und einen Stoss oder eine Reibung erleiden müssen, sind mit Leder oder rothem Tuche versehen. Der Räsonanzboden liegt etwas tiefer unter den Saiten wie bei den jetzigen Instrumenten und hat in der Mitte ein zierlich geschnitztes rundes Schalloch, im Durchmesser von 7 Centimeter.

Hiermit wäre ich mit der Beschreibung des alten Pianoforte zu Ende und könnte die Akten darüber schliessen, wenn wir nicht über den Fabrikanten und das Jahr der Anfertigung des Instruments so ganz auf Muthmaassungen und Vergleiche angewiesen wären, welche doch werth sind etwas genauer untersucht zu werden. Als ich im Interesse des Gegenstandes ein Werk nach dem andern durchsah und den Quellen immer näher rückte; ferner die verschiedenen Abrisse von Hammerklavier-Mechaniken mit einander verglich und mich so ganz in die damaligen Streitigkeiten über die Priorität der Erfindung des Pianoforte vertiefte und hiermit wieder die neueren Schriften darüber verglich, so empfand ich recht klar, dass alle bisherigen Forschungen über diese Angelegenheit erst dann zu einem sicheren Resultate führen können, wenn man eine Silbermann'sche Mechanik vor sich hat, und die glaube ich in obiger Mechanik sicher gefunden zu haben. Die Schriften über diese Streitigkeiten sind zwar in Dr. Oskar Paul's Geschichte des Klaviers (Leipzig 1868, Payne) Seite 86 ff. zum Theil vollständig abgedruckt, doch wird es nöthig sein, das Wichtigste aus den Originalen selbst hier noch einmal zu repetiren, besonders deshalb, weil Herr Dr. Paul sich auf Seite Schröter's stellt und die Originalschrift Cristofali's gar nicht kennt, die Schröter's Anmaassung schon durch das Datum niederschlägt. Das Resultat wird sich dann von selbst ergeben, und einem Jeden wird es möglich sein, die Richtigkeit desselben prüfen zu können.

Ich beginne mit dem Ausspruche eines damaligen Zeitgenossen, der unpartheiisch und offen die Sache bespricht. In Adlung's „musica mechanica" (1768 erschienen, doch weit früher geschrieben, da das Werk erst nach dem Tode des Autors von Joh. Lor. Albrecht herausgegeben wurde) steht im 1. Bande p. 212 folgender Satz:

„Herr Gottfried Silbermann ist sonst noch (ausser als Orgelbauer) wegen seiner schönen Flügel und Claviere ... und wegen der Verbesserung des Piano forte berühmt. Von diesem Piano forte ist zwar der erste Versuch in Italien ersonnen und ausgeführt worden: Hr. Silbermann aber hat so viele Verbesserung daran gemacht, dass er nicht viel weniger als auch hiervon der Erfinder selbst ist." Und dann wieder Band II, p. 115: „Es hat auch ein Claviermacher, Namens Bartolomeo Cristofali, aus Padua gebürtig, der bey dem Grossherzoge von Florenz in Diensten gestanden, eine Art des Clavessins von ordinärer Grösse erfunden, deren Beschreibung wir vom Marchese Scipio Maffei, nebst einigen Betrachtungen über die musikalischen Instrumente, in welscher Sprache haben; die aber König ins deutsche übersetzt, und Mattheson in Crit. Mus. Tom. II. pag. 335 seq. eingerückt hat." Dazu setzt nun der Herausgeber der Musica mechanica (Joh. Lor. Albrecht) folgende Anmerkung: „Dass der Herr Christoph Gottlieb Schröter, Organist an der Hauptkirche in Nordhausen, sich die Erfindung dieses Instruments zueignet, ist, eines gewissen Sendschreibens desselben an den Herrn Hofrath Mitzler (im Jahre 1738) nicht einmal zu gedenken, auch vornehmlich, und mit vielen Umständen im 139., 140. und 141. Briefe der kritischen Briefe über die Tonkunst (1763) zu lesen. Es würde sehr unbillig seyn, an der Wahrheit dessen, was ein Mann, wider dessen Rechtschaffenheit nichts einzuwenden ist (und für einen solchen ist Hr. Schröter bekannt), und noch dazu mit so vielen besondern Umständen, und öffentlich sagt, zu zweifeln. Unterdessen ist doch damit nicht ausgemacht, ob Hr. Cristofali schlechterdings nicht auch auf ähnliche Gedanken hätte gerathen können, und ob er nothwendig sich der Erfindung des Hr. Schröter hätte müssen bedienet haben. Um dieses zu entscheiden müsste man untrüglich wissen: 1) nicht allein, wann Hr. Cristofali wenigstens das erste dieser Instrumente verfertigte hätte, sondern auch wann er angefangen hätte, auf dessen Erfindung zu denken. Dieses zu erfahren ist mir vor der Hand nicht möglich. Es würde aber sehr viel dazu helfen, wenn man wissen könnte, in welchem Jahre der Marchese Scipio Maffei die von Hrn. Hofrath König ins Deutsche übersetzte Beschreibung davon gemacht hätte (bekanntlich 1711). Dies kann ich itzo auch nicht untersuchen. 2) Müsste man vom Hrn. Gottfried Silbermann eine Erklärung auf sein Gewissen haben, nach welchem Modelle, oder

nach welcher Angabe er die Verfertigung des ersten dieser Instrumente in Deutschland angeleget habe. Diese Erklärung hat Hrn. Silbermann niemand bey seinem Leben abgefordert: und itzo ist er schon seit einigen Jahren (seit 1753 oder 1756 n. Geber) todt. Folglich ist dieser 2. Punkt vollends gar unmöglich. Und doch würde damit nicht erwiesen seyn, ob Hrn. Schröter's Erfindung nicht vorher nach Italien hätte können gekommen seyn. Das müsste vielmehr durch Gegeneinanderhaltung der angeführten ersten Forderung, wenn sie erfüllet werden könnte, mit Hrn. Schröter's Nachricht und Beschreibung herausgebracht werden."

„Indessen, es mochte nun diese Untersuchung ausfallen wie sie wollte, würde sie dem Hrn. Schröter doch nach der genauesten Billigkeit nicht den geringsten Nachtheil bringen. Denn, da er im Jahre 1717 angefangen hat auf seine Erfindung zu denken, und am 11. Febr. 1721 sie am kgl. Hofe in Dresden gezeigt hat: so ist schwer zu glauben, dass er, als ein Schüler auf der Kreutzschule in Dresden, Gelegenheit gehabt haben sollte, Nachrichten von den neuesten Erfindungen in Italien zu bekommen. Ueberdieses, so hat die in dem 140. kritischen Briefe vom Hrn. Schröter angegebene Vermehrung der Saiten in der Höhe, da nämlich vom Contra-F bis cis 2 Saiten, vom d bis eingestr. b 3 Saiten, und vom eingestr. h bis 3gestrich. g 4 Saiten: oder vom Contra-F bis h zwo, vom eingestr. h bis 3gestrich. g aber drey Saiten auf das gedachte Instrument sollen gezogen werden, wie mich dünkt, einen grossen Vorzug in Ansehung der durchaus gleichen Stärke, vor denen welche Hr. Silbermann und seine Nachfolger verfertiget haben, als welche durchgehends auf jedem Clave nur mit zwo Saiten bezogen, und folglich, der Natur der Dinge gemäss, in den höheren Tönen nicht ganz so stark klingen können, als in den tiefern. Anderer Vortheile der Schröter'schen Erfindung mehr zu geschweigen." . . . .

„Herr Gottfr. Silbermann hatte dieser Instrumente im Anfange zwey verfertigt.*) Eins davon hatte der sel. Kapelm. Hr. Joh. Sebastian Bach gesehen und bespielet. Er hatte den Klang desselben gerühmet, ja bewundert: aber dabey getadelt, dass es in der Höhe zu schwach lautete, und gar zu schwer zu spielen sey. Dieses hatte Hr. Silbermann, der gar keinen Tadel an seinen Ausarbeitungen leiden konnte, höchst übel aufgenommen. Er zürnte deswegen lange

*) Das wird im Jahre 1733 gewesen sein, wie Herr Jul. Rühlmann, Monatsh. II, 159, mittheilt: „Thatsache ist, dass seit 1733 in der Instrumentenbau-Werkstatt des Meisters in Freiberg in Sachsen, ausser Orgeln, Cembalo's und Klaviere auch Tasteninstrumente gefertigt wurden, welche eine Hammermechanik, aber noch keinen speciellen Namen hatten. Von einer Privilegierung und Benennung sah unser Meister diesmal gänzlich ab, da die bei dem Cimbal d'amour gemachten Erfahrungen ihn wahrscheinlich davon abschreckten."

mit dem Hrn. Bach. Und dennoch sagte ihm sein Gewissen, dass Hr. Bach nicht unrecht hätte. Er hielt also, und das sei zu seinem grossen Ruhme gesagt, für das beste, nichts weiter von diesen Instrümenten auszugeben; dagegen aber desto fleissiger auf Verbesserung der vom Hrn. J. S. Bach bemerkten Fehler zu denken. Hieran arbeitete er viele Jahre. Und dass dies die wahre Ursache dieses Verzugs sey, zweifle ich um so viel weniger: da ich selbst vom Hrn. Silbermann aufrichtig habe bekennen hören. Endlich, da Hr. Silberm. wirklich viele Verbesserungen, sonderlich in Ansehung des Tractements (Spielart) gefunden hatte, verkaufte er wieder eins an den Fürstl. Hof zu Rudolstadt.*) Kurz darauf liessen des Königs von Preussen Maj. eines dieser Instrumente, und als dies Dero allerhöchsten Beyfall fand, noch verschiedene mehr, von Hrn. Silberm. verschreiben. An allen diesen Instrumenten sahen und hörten sonderlich die, welche, so wie auch ich, eins der beyden Alten gesehen hatten, sehr leicht, wie fleissig Hr. Silberm. an deren Verbesserung gearbeitet haben musste. Hr. Silberm. hatte auch den löblichen Ehrgeiz gehabt, eines dieser Instrumente seiner neuern Arbeit dem seel. Hrn. Kapellmeister Bach zu zeigen und von ihm untersuchen zu lassen (muss vor 1750 geschehen sein, da Bach in dem Jahre am 28. Juli starb) und dagegen von ihm völlige Gutheissung erlanget." Hierauf erwähnt er, dass auch der Instrumentenmacher C. E. Friderici, „noch ehe Hr. Silberm. mit seiner neueren Arbeit hervorgetreten war, obwohl nach einer etwas verschiedenen Anlage der Clavierregierungen" Pianoforte gebaut habe. Adlung theilt nun zu pag. 118 den Abriss aus Mattheson's Musica critica mit (siehe die beiliegende Tafel). Hierzu sagt Albrecht: „Dass aber die unten (p. 118) folgende Beschreibung des Hrn. Adlung nicht ganz so ist, wie Hr. Silberm. wenigstens in den neueren Zeiten diese Instrumente eingerichtet und gearbeitet hat, kann jeder sehen, der Gelegenheit hat ein neueres Silbermannisches Piano forte einwendig zu untersuchen."

Ich lasse nun das Wichtigste aus des „Marchese Scipio Maffei Beschreibung eines neuerfundenen Claviceins, auf welchem das piano und fo te zu haben" etc. „Aus dem Welschen ins Teutsche übersetzt von König" (Mattheson's Critica mus. 1725, tom. II, 335) folgen.**)

*) Schröter spielte dies Instrument 1753 und spricht in seinem Schreiben davon.

**) Der italienische Originalbericht, der bisher gar nicht beachtet worden ist und allein die Frage lösen kann, erschien 1711 in dem Journale. Giornale | de' | Letterati | d'Italia | tomo quinto. | Anno MDCCXI. | sotto la protezione | del | Serenissimo | Principe di Toscana. | In Venezia MDCCXI. | Appresso Gio. Gabriello Ertz. | Con licenza de' Superiori etc. Papa Clemente XI. | (Alles in Versalien.) in 12°. [*kgl. Bibl. Berlin.*] Der „Articolo IX", pag. 144 (im Index unter Cristofari (sic?) angeführt, der Artikel selbst nennt aber den Erfinder p. 145 Bartolomeo Cristofali) ist überschrieben: „Nuova

Nach einigen einleitenden Sätzen, in denen beklagt wird, dass man auf dem Clavissein nicht ebenso stark und schwach spielen kann, als wie auf Bogeninstrumenten, „und man es jedem für eine eitle Einbildung auslegen würde, der sich ein solches zu verfertigen in Kopf setzte, das diese besondere Gabe haben sollte“, fährt er fort: „so ist doch in Florenz von Herrn Bartolomeo Cristofali, einem bey dem Gross-Herzog in Diensten stehenden Clavier-Macher, aus Padua gebürtig, diese so kühne Erfindung nicht weniger glücklich ausgedacht, als mit Ruhm ins Werk gesetzt worden. Indem er bereits dreye von der ordentlichen Grösse der sonst gemeinen Clavesseins verfertigt, welche alle vollkommen wohl gerahten.“ Hierauf folgen einige Sätze über den Klang des neuen Instrumentes, der etwas schwach ist, über die Spielart desselben, die sich von den anderen Instrumenten wesentlich unterscheidet und ganz besonderer Uebung bedarf und dann fährt er fort: „Endlich von der Bau-Art dieses Instrumentes selbst zu sprechen, so würde dem Erfinder desselben nicht schwer fallen, dem Leser von diesem Kunst-Stücke einen deutlichen Begriff zu geben, wann er anders solchs so wohl zu beschreiben, als glücklich zu verfertigen, gewust: weil aber dieses nicht seines Thuns, und er dafür gehalten, es würde ihm unmöglich seyn, dasselbe solchergestalt abzubilden, dass man sich den rechten Entwurff desselben deutlich vorstellen könte; so war er genöthigt, solches einem andern aufzutragen, der es zwar hier übernommen, aber bloss nach der Erinnerung, die ihm noch von der Zeit an beygewohnet, als er solches ehmals genau betrachtet, und ohne das Instrument, sondern einen von dem Meister selbst nur oben hin verfertigten Abriss, vor Augen zu haben.“

(Wie ungenau die Abbildung ist [siehe die beiliegende Tafel], sieht man schon an dem Hammer, der an dem Theile seines Drehpunktes eine ganz andere Richtung einnimmt, als der daran befestigte Hammerstil. Gerade dieser Theil stimmt aber, wenn er richtig gestellt ist, vollständig mit der Mechanik des von mir mitgetheilten Abrisses der Mechanik des Flügels im Musikzimmer Friedrich des Grossen überein. Dass die Abbildung aber gerade in dem Punkte falsch ist, lässt sich schon daran erkennen, dass der Theil d mit seinem oberen Rande die Saite eher berühren würde als der Hammerkopf.)

„Es ist also zu wissen, dass an statt der gewöhnlichen Springer-

---

invenzione d'un Gravecembalo | col piano, e forte; aggiunte alcune | considerazioni sopra gli strumenti | musicali. Die Abbildung der Mechanik ist hier in etwas grösserem Maassstabe als im Mattheson dargestellt. Des besseren Vergleiches halber habe ich die Abbildung umgekehrt, d. h. sie von rechts nach links gekehrt, damit sie von derselben Seite aus zu sehen ist wie die übrigen Mechaniken. Die Abbildung selbst ist dem Originale nachgebildet und nicht derjenigen in Mattheson's Werk.

chen, welche mit der Feder andre Clavizembel berühren, allhier ein Register von Hämmerchen (a) befindlich, welche von unten auf die Saiten (b-b) anschlagen und oben mit starckem Elends-Leder bedeckt sind."

„Ein jedes Hämmerchen wird durch ein Rädgen (c) beweglich gemacht und diese Rädgen stehen in einem kammförmigen Holze verborgen, als worinn sie Reihenweise eingeleget sind. Nahe an dem Rädgen, und unter dem Anfang des Stiels an dem Hämmerchen, befindet sich eine hervorragende Stütze (d), welche von unten zu angestossen, das Hämmerchen so in die Höhe treibt, dass es die Saite, nach der Maasse und Stärke desjenigen Schlags anstösset, welcher von der Hand des Spielers herkommt, wodurch er, nach seinem Belieben, einen starcken oder schwachen Thon anzugeben vermag. Man kan auch um so viel eher starck darauf spielen, weil das Hämmerchen den Schlag ganz nahe an seiner Einanglung empfänget, zu sagen: nahe am Mittelpunkt des Bezircks, so weit nemlich sein Umkreiss geht, in welchem Fall ein jeder mässiger Anschlag eine plötzliche Herumdrehung des Rades verursacht. Also, dass von dem Schlag an das Hämmerchen, unter dem äussersten Theil der vorgedachten herausstehenden Stütze (d), sich ein hölzernes Züngelchen (e) befindet, welches auf einer Hebe (f-f) ruhet, so dass es von derselben in die Höhe geschoben wird, wenn der Spieler den Anschlag berühret. Dieses Züngelchen oder Züpfgen (e) liegt aber doch nicht auf der Hebe (f-f), sondern ein wenig erhaben, und ist eingefasst in zwei dünne Seiten-Stüzgen (g), wovon auf jeder Seite eins befindlich. Weil aber nöthig war, dass das Hämmerchen die Saite gleich wieder verlasse, so bald sie berührt worden, und sich gleich wieder absondere, ob schon der Spieler die Hand von dem Anschlag noch nicht wieder weggenommen, so war nothwendig, dass besagtes Hämmerchen augenblicklich wieder in Freyheit gesetzt würde, an seine Stellen zurücke zu fallen. Daher ist das Züngelchen (e), so ihm den Druck giebt, beweglich, und solchergestalt zusammengefügt, dass es in die Höhe geht und fest anprallt; aber, so bald der Schlag gegeben, plötzlich wieder abschiesset, das ist, vorbey geht, und sich, so bald der Schlag geschehen, herunter wendet, zurückkehret, und sich wieder unter das Hämmerchen verfüget. Diese Wirckung hat der Künstler durch eine Feder (h-h) von Messing-Drat zu wege gebracht, die er an der Hebe befestigt, und welche sich ausdehnt, mit der Spitze unter dem Züngelchen antrifft, und, indem sie einigen Wiederstand giebt, dasselbe antreibt, und an einen anderen messingen Drat befestigt hält, der fest und aufwärts derselben gerade entgegen stehet. Durch diese stete Befestigung, welche das Züngelchen hat, durch die Feder, welche darunter, und durch die Einfügung auf beyden Seiten, steht es feste, oder giebt nach, wie es erfordert wird."

Damit auch die Hämmerchen in dem Zurückprallen, nach dem Anschlag, nicht wieder aufhüpffen, und an die Saiten zurückstossen können, so fallen sie und liegen auf kreutzweiss-geschlungenen seidenen Schnürchen (i-i), die solche ganz ruhig auffangen."

„Weil aber bey dieser Art Instrumenten nöthig ist, dass der Thon verschwinden, oder der Spieler ihn hemmen könne, indem er sonst durch das Fortklingen die folgenden Noten undeutlich machen würde; in welchem Absehen die Clavesseins das Tuch auf den Spitzen der Springerchen haben: so wird auch hier der Schall plötzlich gehemmt, weil jede von oftgemeldeten Heben (f-f) ein Schwänzgen hat, und auf denselben nach der Reihe ein Register von Springerchen befindlich, die nach ihrem Gebrauch, Dämpffer (k-k) genennt werden könten. So bald der Griff geschehen, berühren diese die Saiten mit dem Tuch, welches sie auf der Spitze (l) haben, und verhindern das Nachzittern, welches entstehen müsste, wann zugleich andre Saiten klingen würden. Wann aber der Griff einmahl angedrückt, und durch denselben die Spitze der Hebung (f) in die Höhe getrieben worden, so folgt von sich selbst, dass das Schwäntzgen (fa) sich hernieder lasse, und zugleich auch der Dämpfer. Dadurch bleibt die Saite frey zu dem Klange, und dieser vergeht hernach von selbst, so bald der Griff vorbey, indem der Dämpfer sich sogleich wieder erhebt, um die Saite mit dem Tuche zu berühren."

„Ueber alles dieses ist noch zu melden, dass die Leiste, wo die Würbel eingesetzt werden (fehlt in der Zeichnung; die Leiste muss über der Saite b-b liegen), die die Saiten halten, wie sie in andern Clavicembalen unter den Saiten selbst ist, hier über denselben zu stehen kommt, und die Würbel darunter hingehen; so dass die Saiten von unten her fest gemacht werden, weil nothwendig war, unten mehr Platz zu gewinnen, damit das gantze Griffwerck hinein gehen könte" . . . . .

Das Uebrige handelt von dem Belegen mit Tuch oder Leder (Elendsleder) an den Orten, wo eine Reibung oder eine Berührung der einzelnen Theile stattfindet, ferner von den Schallöchern im Resonanzboden, deren Cristofali zwei anbringt und von der guten Beschaffenheit des dazu verwendeten Holzes.

Zuletzt wollen wir aus „Chritopf Gottlieb Schröter's, umständliche Beschreibung seines 1717. erfundenen Clavier-Instruments, auf welchem man in unterschiedenen Graden stark und schwach . . . spielen kann" (Marpurg's kritische Briefe über die Tonkunst, 2. Bd. 139. Brief. Berlin, den 20. August 1763) das Nothwendigste mittheilen: „Indem ich von meinem, 1717 erfundenen Clavier-Instrumente umständlich reden will: so fallen mir vorher folgende sechs zusammenhangende Gedanken ein." Folgen unter a-f die Gedanken, die sehr allgemeiner Natur sind und uns hier wenig interessiren. Dann folgt

p. 83: „Ich schreite ohne weitere Vorrede zum Zweck, und gebe erstlich die Ursache an, welche mir diese Abhandlung abnöthiget. Zweytens will ich die Veranlassung zu meiner überall beliebt gewordenen Erfindung umständlich erzehlen. Drittens werde ich solche nach den zwo beygefügten Abrissen aufrichtig beschreiben." Folgen wieder „drei tüchtige Beweggründe", die ich weglasse. „Mehr als zwanzig Städte und Dörfer sind mir bekannt, in welchen statt der sonst gebräuchlichen Clavicymbel seit 1721*) solche Clavierinstrumente mit Hämmern oder Springern gemachet werden, welche, wenn der Schlag auf die Saiten von oben geschiehet, von ihren Verfertigern und Käufern Pantalons genennet worden. Wenn aber ein solches Instrument mit Hämmern so eingerichtet ist, dass die Saiten von unten angeschlagen werden, so nennen sie solches ein Pianoforte. Fraget man endlich einen jeglichen solcher Instrumentenmacher, wer solches eigentlich erfunden: so giebt fast jeglicher sich für den Erfinder aus. Wer begreifet hier nicht das mehr als zwanzigfaltige Zeugniss von lauter Unwahrheiten? Möchten doch alle diese Nacherfinder eben so in sich kehren, wie jener vor drey Jahren in P... verstorbene Instrumentenmacher, welcher 1742 folgende Worte an mich schrieb." Nun folgt der Brief des ungenannten Verstorbenen aus dem ungenannten Orte vom 3. Junius 1742, in dem derselbe erzählt, dass sein ältester Bruder, der 1721 in Diensten des Grafen von Vitzthum in Dresden war, ihm 2 Abrisse einer Mechanik übersandt hat, die statt der Tangenten, Hämmer gebrauche. Er (der Instrumentenmacher) habe aber die eine Mechanik mit dem Anschlage von unten nicht verstanden, wogegen er die andere, die von oben den Anschlag hat, mehremals angefertigt und die Instrumente verkauft habe. Noch fügt er hinzu, dass sein Bruder ihm mitgetheilt habe: die Modelle hätten bei dem kgl. Hofe in Dresden grossen Beifall gefunden; der ihm unbekannte Erfinder sei aber von Dresden weggezogen oder gar gestorben. Schliesslich entschuldigt sich der ungenannte Schreiber sehr devot bei Schröter, dass er seine Erfindung benützt hat und verspricht von jetzt ab stets den „Herrn Organisten zu Nordhausen mit Namen Schröter" als Erfinder zu nennen. [Diesen Brief benützt nun Schröter als Beleg, dass seine Modelle heimlich benutzt worden sind, und diesen sehr in Frage stehenden Brief, der seiner Zeit mit Veröffentlichung des Namens seine Wirkung nicht verfehlt hätte, behält Schröter unbenutzt 21 Jahre im Schreibpulte!] (Fortsetzung folgt.)
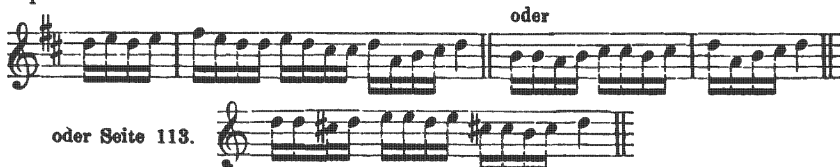
*) Die Annahme der Jahreszahl 1721 basirt Schröter nur darauf, dass er in dem genannten Jahre das von ihm erfundene Modell dem kgl. Hofe in Dresden vorgelegt hat und auf den weiterhin mitgetheilten Brief eines unbekannten Instrumentenmachers an ihn. Für die Geschichtsforschung selbst ist die Jahreszahl werthlos und spukt nur im Kopfe Schröter's.

Recension.

URIO (F. A.) Te Deum von . . . Als Quelle zu Händel's Saul, Allegro, Dettinger Te Deum &c. Herausgegeben von Friedrich Chrysander. Bergedorf bei Hamburg. Expedition der Denkmäler. (H. Weissenborn.) 1871. hoch 4°. 152 pp.. 2. Titel: Te Deum auctore Francesco Antonio Urio (circa 1700).

Wer ist Urio? Wo liegt das Original dieses Werkes? Ist die vorliegende Ausgabe nach einem Drucke oder nach einem Manuscripte hergestellt? Das sind die Fragen, über die uns der Herausgeber völlig im Dunkeln lässt. Der Titel sagt „Als Quelle zu Händel's Saul, Allegro, Dettinger Te Deum etc." Wir schlagen Chrysander's Händel-Biographie nach. In den Abtheilungen „Saul" und „Allegro" ist nichts von einem Urio zu finden. Das Dettinger Te Deum ist im 1. Halbband des 3. Theils noch nicht aufgenommen, und wann die 2. Hälfte erscheinen wird, wissen die Götter. Die Ausgaben der Händel-Gesellschaft schweigen in den Vorreden zu den betreffenden Werken ebenso, nur im Saul findet sich die Anmerkung, dass Chrysander über die Vorlagen in dem 1. Bande der Jahrbücher für musikalische Wissenschaft Näheres berichten wolle, doch auch dort ist nichts zu finden. Die Vorworte zu den Händel'schen Werken sind überhaupt durchgängig so schweigsam, als sollten sie das bekannte Sprichwort: „si tacuisses philosophus mansisses" bewahrheiten. Wie gründlich sind dagegen die Vorworte zur Bach-Ausgabe, die von Dr. W. Rust herrühren.
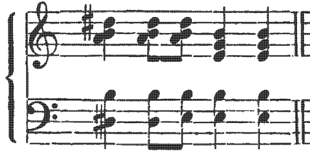
Wir lassen das Geheimnissvolle des Titels vorläufig ausser Acht und betrachten das Werk selbst, sowie die Art der Herausgabe. In Gerber's altem Tonkünstler-Lexikon ist über Urio zu lesen, dass er ein Geistlicher und Kapellmeister an der Brüderkirche zu Venedig im 17. Jahrhunderte war und im Jahre 1697 zu Bologna einen Band Psalmen drucken liess. Fétis giebt dieselbe Nachricht. Das vorliegende Te Deum besteht aus 20 Sätzen für 5stimmigen Chor und Solo mit 2 Trompeten, 2 Oboen, Streichquartett und „Organo", letzteres ohne Bezifferung. Das Werk erinnert uns lebhaft an den alten Bach, nur fehlt ihm die Tiefe in der Empfindung und die Kunst, die Mittel zu beherrschen und zu verwerthen. Man stösst auf glückliche Gedanken, auf kraftvolle Ansätze und gesangreiche liebliche Melodien, doch verschwinden sie dem Komponisten unter den Händen, ehe sie Zeit gehabt haben sich zu entfalten. Zweimal beginnt allen Ernstes ein geschickt erfundenes Kanon-Thema, doch lange währt die Freude nicht und löst sich in homophone und kurzathmige Sätzchen auf. Nur der Schlusssatz hält an dem Fugenthema fest und ist mit Glück und Geschick bis zum Ende geführt. Was besonders an Bach erinnert ist der allgemeine Charakter der Motive und die Behandlung der Singstimmen. Wenn man Bach vorwirft, dass er seine Singstimmen wie Instrumente behandelte, so ist dies bei dem Italiener Urio in erhöhtem Maasse der Fall. So befindet sich z. B. in dem Satze: Te gloriosus Apostolorum chorus folgende Figur in den Sopranen:



Trotzdem das Werk nicht zu den bedeutenden Leistungen der damaligen Zeit gehört, so ist dessen Veröffentlichung dennoch von Interesse, da es ein vortreffliches Beispiel zu der damaligen Musikmacherei liefert und recht den Beweis giebt, dass Händel

und Bach wohl aus derselben Quelle schöpften, aber der Bildungsprozess kraft ihres Genies ganz andere Kunstwerke hervorbrachte, die mit den anderen nur das Aeussere gemein hatten.

Was nun die Herausgabe des Werkes betrifft, so müssen wir gestehen, dass es sich Herr Chrysander sehr leicht gemacht hat, und schliesslich in der Weise jeder Kopist ein Werk herausgeben kann. Bei der ersten Lieferung der Denkmäler war ein Vorwort wenigstens auf dem Titelblatt versprochen, erschienen ist es zwar in den 4 Jahren noch nicht, — hier ist aber ein Vorwort weder vorhanden noch in Aussicht. Das Original, welches dem Herausgeber vorgelegen hat, war wahrscheinlich ein Manuscript, wie man schon aus dem Originaltitel ersehen kann, und da mag wohl Manches nur sehr flüchtig verzeichnet sein. So beginnt der Chor „Et rege eos“ mit einem kurzen Vorspiel in unisono. Nur der Bass ist eingetragen und ist mit der Bezeichnung versehen „Unisono con l'istromenti“, trotzdem sind alle übrigen Stimmen mit Pausen versehen Seite 53 stehen einige Akkordfolgen, die haarsträubend sind und durch Aenderung des Basses sich leicht in das richtige Verhältniss bringen liessen. Ich stelle einen davon hierher, wie ihn Herr Chrysander abgedruckt hat:



Ebenso möchte wohl Seite 101 die 2. Trompete im 3., 4., und 6. Takt anders zu führen sein, als mit dem in zwei Oktaven tiefer liegenden Basse in unisono. Die Solosätze entbehren jeglicher harmonischen Ausarbeitung von Seiten des Herausgebers und wir sehen nur das Gerippe vor uns. In alter Zeit gehörte die freie harmonische Ausfüllung jedes Solosatzes zu den ersten Bedingungen eines Musikers. Heutigen Tages ruht diese Fertigkeit nur in der Hand von Wenigen und diese Wenigen wären wohl berufen, besonders wenn sie als Herausgeber alter Werke auftreten, ihre Kenntnisse schwarz auf weiss den Uebrigen zu hinterlassen.

Mittheilungen.
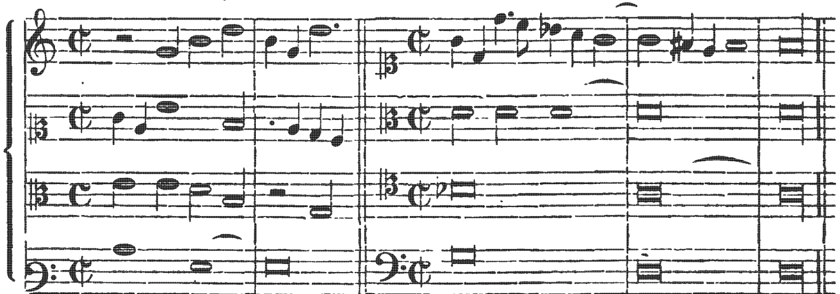
* Die Ansichten, wie eine Partitur eines alten mehrstimmigen Gesanges heutzutage herzustellen sei, gehen unter den Musikgelehrten so weit auseinander, dass auf eine Einigung wohl noch lange nicht zu rechnen ist. Die Einen verlangen eine strenge Wiedergabe der Originalstimmen: sie verwerfen die Taktstriche oder deuten sie nur durch Punkte an, sie lösen die Ligaturen nicht auf und lassen die Stimmen am Ende abschliessen, wie sie der Druck der Originalstimmen vorschreibt. Andere lassen das Eine oder Andere zu, da ihnen eine übersichtliche Partitur höher steht als die mechanische Wiedergabe der Stimmen, noch Andere stellen eine völlig moderne Partitur her und kümmern sich weder um die Originalschlüssel, noch um die Taktvorschrift, sondern ändern nach Bequemlichkeit des Lesens. Wer daher heut an die Herausgabe eines alten Tonwerkes geht, dem treten eine Reihe von Fragen entgegen, über die er sich Rechenschaft geben soll und die doch scheinbar schwer zu lösen sind. Haben denn die Alten keine Partituren angefertigt? Ist denn keine davon erhalten? Diese Fragen sind oftmals ventilirt und von diesem verneint, von jenem bejaht worden, ohne dass bisher ernstlich etwas dafür gethan worden wäre, sie endgültig zu lösen. Vielleicht geschah die Umgehung der Beantwortung dieser Fragen auch aus dem Grunde, um längst ge-

hegte Ansichten nicht mit einem Male über Bord geworfen zu sehen, denn welcher Musikgelehrte wird die Partitur der

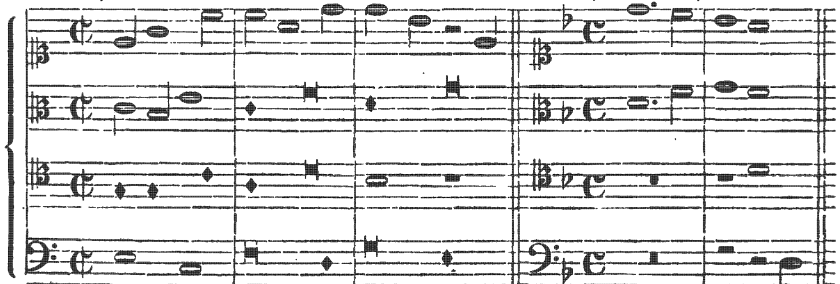
„Tvtti i Madrigali | di Cipriano di Rore | a qvattro voci, | Spartiti et accommodati per | sonar d'ogni sorte d'istromento perfetto, & per | Qualunque studioso di Contrapunti. | Nouamente posti alle stampe. | In Venetia Appresso di Angelo Gardano. | 1577." In kl. fol. 28 Bll.

in der kgl. Bibliothek zu Berlin nicht kennen? Diese Partitur schlägt alle Fragen, alle Einwürfe, Zweifel, Gelehrtenmucken und was es sont noch giebt, nieder. Die Alten haben also ebenso gut ihre mehrstimmigen Tonsätze in Partitur gesetzt wie wir, sie haben die Taktstriche daselbst gerade so angewendet wie wir, sie haben Noten über den Taktstrich hinweg ebenso notirt wie wir, nur beliebte man (wie auch noch im vorigen Jahrhundert) einen Punkt bei einer Note, der erst im nächsten Takte zur Geltung kam, nicht neben die Note zu stellen, sondern erst in den nächsten Takt. Ligaturen löste man auf, ausser der Ligatur, welche 2 ganze Noten gilt und einen Strich an der linken Seite nach oben hat, wenn nämlich diese Ligatur gerade einen Takt ausfüllte; war dieses nicht der Fall, so wurde sie aufgelöst. Von einem früheren Aufhören einer oder der anderen Stimme am Ende des Tonsatzes ist nichts zu bemerken, sondern sie werden alle bis zum Ende notirt, und ein doppelter Taktstrich beschliesst wie heute den Tonsatz. Manches ist dagegen doch etwas anders, als wie wir es allgemein heut darstellen. So stellt Cyprian de Rore im tempus imperfectum ohne Strich, also C, nicht 2 halbe Noten in den Takt, sondern 4 halbe Noten (1 Brevis). Erst etwas später nahm man die Semibrevis als Einheit an. Einige Beispiele werden genügen, um Jeden zu überzeugen, dass die alten Stimmenausgaben nicht maassgebend bei der Anfertigung einer Partitur sind. Der Text ist nur mit seinen Anfangsworten verzeichnet. Das Werk enthält 42 Tonsätze aus dem 1. und 2. Buche der oft in Stimmen aufgelegten Madrigale von Cipr. de Rore, nebst 6 anderen Madrigalen. Die genaue Kenntniss dieser Partitur ist ausserdem noch sehr wichtig, da die chromatisch veränderten Töne alle genau verzeichnet sind.
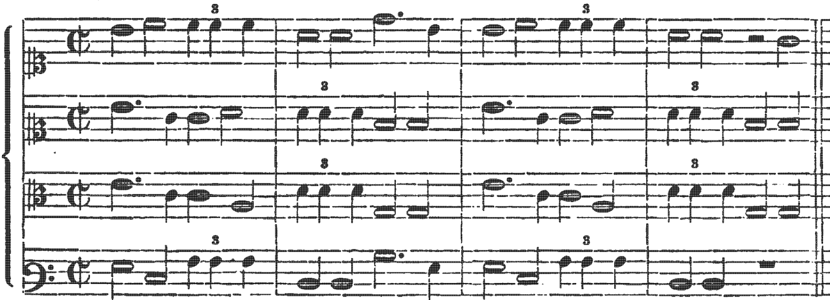
Fol. 1, Takt 14—15, siehe den Bass. Fol. 7, Schluss.
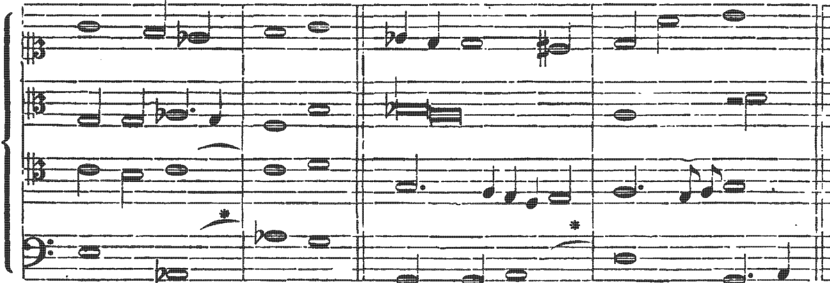


Fol. 10, 2. Zeile. Fol. 11, Rückseite, letzte Zeile.



Fol. 23, 2. Zeile, Triolen.



Fol. 25, Zeile 1 und 3, aufgelöste Ligaturen.*



✻ Felix Expedit Baumgart. Eine Lebensskizze von Prof. Dr. H. Palm. Liegnitz 1872, Max Cohn. 8°. 16. Baumgart hat sich als Musikkenner, Lehrer, Herausgeber alt-klassischer Musikwerke, Mitbegründer der Bachgesellschaft in der musikalischen Welt einen achtbaren Namen erworben und sein Andenken wird nicht nur in der Stadt seiner Thätigkeit, in Breslau, sondern weit und breit ein ehrendes sein. Die kurze Biographie gedenkt seiner Leistungen, seines ehrenhaften Charakters mit warmen Worten und jeder, der Baumgart im Leben näher stand, wird einstimmen und den Verlust dieses Mannes und Freundes betrauern.

✻ Der Bibliothekar P. Gall Morel im Stifte Einsiedeln in der Schweiz ist gestorben. Diese Trauerkunde wird überall die regste Theilnahme erwecken, denn die wissenschaftliche Welt verliert in ihm nicht nur einen fleissigen Arbeiter, sondern auch einen liebenswürdigen und wohlbewanderten Bibliothekar.

✻ Herr E. de Coussemaker in Lille, Correspondent de l'Institut, beabsichtigt dem nächstens erscheinenden 4. Bande der Scriptores eine Fehlerverbesserung der ersten drei Bände beizugeben und hat den Redakteur dieser Blätter ersucht, den Wunsch öffentlich auszusprechen, dass er mit Dank etwaige Beiträge hierzu entgegennehmen würde; doch fügt er hinzu, dass er nur offenbare, nicht scheinbare Fehler aufnehmen könne.

✻ Herr Raym. Schlecht in Eichstaedt (Bayern) beabsichtigt die wichtigsten Traktate der frühesten Jahrhunderte über die musikalische Kunst in deutscher Uebersetzung zu veröffentlichen und wünscht hierzu ein genaues Verzeichniss aller vorhandenen Traktate im Manuscript. Theils um zu wissen, was überhaupt noch vorhanden ist, theils um Vergleiche über die verschiedenen Lesarten eines und desselben Traktates anstellen zu können. Wir ersuchen hiermit die Herren Bibliothekare und Kunstgenossen, dieses wichtige Unternehmen durch gefällige Beiträge unterstützen zu wollen. Die Notizen können ganz kurz abgefasst sein und genügt vorläufig der Autornahme und der Anfang

des Traktates. Nähere Angaben sind nicht ausgeschlossen. Die Redaktion ist bereit Beiträge entgegen zu nehmen und sie weiter zu befördern.

* List & Francke in Leipzig. Verzeichniss der werthvollen Sammlung theoretischer Werke über Musik, sowie älterer praktischer und neuerer Musikalien (aus dem Nachlasse des Prof. E. F. Baumgart in Breslau und des Musikdir. Hetsch in Mannheim). Antiquarisches Verzeichniss Nr. 83. 1873. Der Katalog zeichnet sich besonders durch seine Reichhaltigkeit in Hinsicht von Musikgeschichts-Werken, Ausgaben alter praktischer Werke, Lexika, Biographien, Zeitschriften und theoretischen Werken des 17. und 18. Jahrhunderts aus. Von Seltenheiten ist nur Glarean's Isagoge von 1516 zu finden. Praktische Werke sind besonders von Bach und Händel in zahlreichen und seltenen Ausgaben vorhanden.

* Kirchhoff & Wigand in Leipzig. Katalog Nr. 366. Enth. 2235 Nrn. Musikwissenschaft und ältere praktische Musik. Besonders das 18. Jahrh. ist durch eine grosse Anzahl wichtiger Werke vertreten, sowohl in literarischer als praktischer Hinsicht. Der Katalog ist gratis durch jede Buchhandlung zu beziehen.

* Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Organ des germanischen Museums. Nr. 12. Stücke zum „Geschwindschliessen" in der Samlg. d. g. Mus. mit 2 Taf. Abbildg. v. A. Essenwein. Die chemische Analyse als Hilfsmittel f. d. Archäologen (bei Münzen, Statuetten etc.) v. Bibra. Beitrag zur Geschichte der Holzschneidekunst, v. Eye. Ein altes Trinklied. Zur Chronik der Reichsstadt Nürnberg v. J. Baader.

* Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke. Da die zum Beginne des Druckes nothwendige Anzahl von Exemplaren jetzt gedeckt ist, so haben die Mitglieder des Ausschusses der Gesellschaft für Musikforschung hiermit beschlossen, als erstes Werk die

„Hundert und fünfzehn guter neuer Liedlein mit vier, fünf und sechs Stimmen, vor nie im Druck ausgegangen, deutsch, französisch, welsch und lateinisch, lustig zu singen . . . von den berühmtesten dieser Kunst gemacht.

Impressum Norinbergae, impensis honesti viri Johannis Othonis Bibliopolae Anno 1544"

zu veröffentlichen. Das Werk enthält geistliche und weltliche Gesänge von L. Senfl, H Isaac, Joh. Heugel, Oswalt Reytter, W. Braytengrasser, Arnold de Brouck, Th. Stoltzer, Sixt Dieterich, J. Müller, Math. Eckel, St. Mahu, Lupus Hellinck und Joh. Wannenmacher. Herr Musikdirektor Otto Kade in Schwerin hat die musikalische Redaktion und Herr Musikdirektor Ludwig Erk in Berlin die Redaktion der Texte freundlichst übernommen. Die Einzeichnung als Subscribent kann jederzeit geschehen. Prospekte sind durch jede Buchhandlung von Herrn M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) in Berlin, zu beziehen.

* Als Mitglied sind eingetreten Herr Leop. Unterkreuter, Pfarrer in Oberdrauburg, und Herr Battlogg, Ev. Jos., Frühmesser und Chorregent in Gaschurn.

Quittung über erhaltene Beiträge von 2 Thlr. für 1873 von den Herren Prof. Commer, Otm. Dressler, S. A. E. Hagen (4 Thlr.), Israel, P. U. Kornmüller, J. H. Meier, Prof. Dr. Schell, L. Unterkreuter, Dr. Wagener, Frz. Witt und der grossen kgl. Bibl. in Kopenhagen. Berlin den 19. Januar 1873.

Zur Komplettirung des 4. Jahrg. stehen den Herrn Mitgliedern und Abonnenten noch eine Anzahl Hefte zu Gebote, doch wird gebeten dieselben bald zu bestellen. Nr. 7 ist vergriffen.

Hierbei 4 Abbildungen Pianoforte-Mechaniken und eine Beilage:
Hans Leo von Hassler.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

V. Jahrgang. 1873.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 3.

Ein altes Piano-Forte.

(Schluss.)

Doch weiter: „Schon 1515 (1715) hatte der damalige Capellmeister zu Dressden, Herr Schmied, wie auch nachgehends der Herr Cantor Grundig mir als einem Creutzschüler unterschiedene Clavierscholaren, lauter Kinder vom hohen Stande, nach und nach verschaffet" und dabei machte er die Erfahrung (ich gebe Schröter's Worte im Auszuge, da er zu „umständlich" erzählt), dass auf einem Clavicymbel der Schüler nicht so gut spiele als auf einem Clavichord; als nun der „weltberühmte Virtuose, Herr Pantaleon Hebenstreit," auf seinem erfundenen Instrumente in Dresden sich hören liess, welches mit Darmsaiten bezogen und mit Klöppeln wie ein Hackebret gespielt wurde, so liess es Schröter keine Ruhe, bis er ein Klavierinstrument erfunden habe, auf dem man mittelst „unterschiedenen Graden der Stärke oder Schwäche" spielen könne. Er liess sich nun von seinem Vetter, einem Tischler, die von ihm erfundene Mechanik in Holz arbeiten („4 Schuh lang und 6 Zoll breit; anbey hatte es sowol hinten als vorne drey Tasten. In einer Gegend geschah der Schlag an die Saiten von unten, in der andern aber von oben") und brachte das Modell am 21. Februar 1721 früh zwischen 8 und 9 Uhr auf das kgl. Schloss in Dresden, wo der verstorbene König in „Begleitung des Grafen v. Vitzthum und etlicher Cammerherren" sein Modell in Empfang nahm und zur Prüfung durch den Kapellmeister Schmied zurückbehielt. Darauf entschied sich der König, dass das Modell mit dem Anschlage von unten von einem Instrumentenmacher ausgearbeitet werden soll. Schröter wurde nun mehrfach vom Hofe

aufgefordert bei der kgl. Tafel auf dem Clavichord und Clavicymbel sich hören zu lassen. Als er nun auch zu dem Churprinzen befohlen wurde, sprach man gegen ihn von einem „anständigen jährlichen Gehalt"; da trat „der damaligen Churprinzessin vornehmste Hofdame, österreichischer Abkunft, zu mir mit unterschiedenen bedenklichen Fragen, deren letzte aber ich, als ein geborner Chur-Sachse unmöglich bejahen konnte, weswegen ich mir verstellter Weise etliche Tage Bedenkzeit ausbat. Dieser unerwartete Vorfall brachte mich zu dem festen Entschluss, (welcher bis diese Stunde mich noch nicht gereuet) mein zeitlich Glück ausserhalb Dressden zu suchen. Als ich solches Vorhaben meinem höchstzuehrenden Gönner und Landsmann, dem Herrn Capellm. Schmieden entdeckte, wollte er selbiges sogleich nicht billigen, mit Anrathen, dieser Sache Ausgang erst abzuwarten. Ich bemühte mich also etlichemal, mein Modell auf anständige Art wieder zu bekommen, jedoch vergebens: Folglich lässet sich leicht begreifen, wie meine doppelte Erfindung, nach meiner bald erfolgten Abreise aus Chur-Sachsen" (er ging, wie er in seiner Biographie sagt, mit einem vornehmen Herrn auf Reisen) „so wohl in als ausserhalb Deutschland ausgebreitet, und meistentheils unglücklich nachgemacht worden."

[Der Grund, warum er so schnell Chursachsen verlassen musste, ist jedenfalls sehr dunkel und lässt alle möglichen Vermuthungen offen. Vielleicht war das Modell selbst Ursache der schnellen Entfernung. Die im letzten Satze entwickelte Logik steht aber auf so schwachen Füssen, dass man sie nur für eine krankhafte Einbildung Schröter's erklären muss.]

Hierauf erwähnt er das Schreiben von 1738 in Mizler's musical. Bibl. (siehe weiter hin) und ruft den Instrumentenmachern zu, dass sie ihn künftig als den Erfinder der Hammermechanik zu nennen hätten. Darauf folgt die Abbildung der Mechanik, die er 1721 dem Hofe vorgelegt hat und zwar derjenigen, wo der Anschlag von unten geschieht. (Siehe die beiliegende Tafel.) Ich kürze die umständliche Beschreibung Schröter's ab, da die beiliegende Abbildung die beste Erklärung ist. A-A ist die Taste. B sind Leisten. C-C der „Treiber" — welcher rechts auf der Leiste befestigt ist und links von der Taste in die Höhe geschnellt wird — stösst den „Springer" D (jetzt Stosszunge genannt) an den Hammer E und dieser an die Saite F. Der Hammer fällt sogleich wieder zurück auf die in halber Stellung stehende Stosszunge D, bis beim Loslassen der Taste die Stosszunge und der Hammer in ihre ursprüngliche Lage zurückkehren. G ist der Stimmstock und H H die beiden Wirbel, I und K sind Stege, zwischen denen die Saiten durchgehen. Von einer Dämpfung spricht er zwar, doch ist sie nicht aufgezeichnet. Als Anmerkung setzt er noch hinzu: „Hätten meine Nacherfinder von der bisher erwehnten

dreyfachen Leichtigkeit des Treibers bey C, des Hammers bei E und des Springers bey D zulängliche Einsicht oder Nachricht gehabt: so würden sie nicht schwer Holz aus der Walkmühle zu ihren Nachahmungen genommen haben" (Siehe die Abbildung von Cristofali's Mechanik, die alle jene Theile weit kräftiger darstellt.) Ueber die Anwendung der Saiten zum Beziehen der Instrumente sagt er: Vom Contra-F bis zum kleinen cis nehme man 2 Saiten, vom kl. d bis 1gestr. b drei Saiten und vom 1gestr. h bis dreigestr. g 4 Saiten auf einen Chor und zwar die unteren Saiten bis zum grossen G von Messing und die übrigen von Stahl. Ueberspronnene Saiten wendet er nicht an. Seite 97 fährt er dann fort:

„Sehr bedenklich ist mir gewesen, dass keiner meiner Nacherfinder das im §. 13. bey Litera P (hier mit K bezeichnet) beschriebene Widerstandseisen nachgemachet. Vielleicht hat Signor Bartolomeo Cristofali zu Florenz oder ein andrer sinnreicher Mann zu Dressden durch solche Abänderung die Welt überreden wollen, dass niemals einer, Namens Schröter mit Erfindung eines solchen Clavierinstruments beschäftiget." (Der einfachste Grund war wohl der, dass Niemand das Modell Schröter's kannte.) „Weil ich wohl weiss, dass wenig Instrumentenbauer von solcher unnöthigen Abänderung zulängliche Nachricht haben: so will ich selbige hier deutlicher beschreiben, als von dem ehemaligen Dressdenschen Hofpoeten, Herrn König in Matthesons musikal. Kritik, II. B., S. 340 geschehen können." (Schröter glaubt also darnach, dass die dort beschriebene Mechanik nur eine etwas veränderte Nachbildung seines Modells sei.) Die nun folgende Erklärung hat keine Bedeutung für unseren Zweck. Aus Seite 102 ziehe ich noch folgenden Satz an: „Anbey erinnere ich mich der, 1753. unverhofften Gnade, vor Ihro Hochfürstl. Durchl. zu Schwarzburg-Rudolstadt, bey Dero damaligem Aufenthalte in Frankenhausen, auf einem Pianoforte, mit Beyfall ohne Ruhm zu melden, mich etlichemal hören zu lassen. Als Ihro Hochfürstl. Durchl. beyläufig erwehnten, dass solches Instrument von einem sinnreichen Manne zu Dressden*) erfunden und verfertiget sey: so gestund ich, dass der Klang und überhaupt die ganze Arbeit unverbesserlich sey. Zugleich aber zeigte ich als wahrer Erfinder (fett gedruckt), dass die Tastatur noch ziemlich zach oder schwer zu spielen sey; hingegen nach meiner Art so leicht als auf einem Clavichord eingerichtet werden könne." Weiter hin theilt er

*) Obgleich Schröter recht gut Silbermann kennen musste und wissen, dass er der Erste war, der Instrumente mit Hammermechanik in Deutschland angefertigt hat, so vermeidet er absichtlich ihn zu nennen, und der „sinnreiche Mann zu Dressden" kann meines Erachtens niemand anders als Silbermann sein, obgleich Silberm. in Freiberg lebte. Sollte vielleicht Schröter Freiberg mit Dresden verwechseln, oder Silberm. auch in Dresden eine Werkstatt besessen haben? Obiges Pianoforte war nämlich von Silberm. (S. p. 23, Z. 11).

mit, dass der Mechanikus Lencker in Rudolstadt zwei Instrumente dem oben erwähnten in Frankenhausen sich befindenden Instrumente nachgearbeitet habe, „welche jedermanns Beifall erhielten." Der Refrain fehlt freilich auch hier nicht, dass sie nach seiner Erfindung sich weit leichter spielen würden. Noch sei das Schreiben Schröter's an Mizler erwähnt, welches im 3. Bande von Mizler's musicalischer Bibliothek, pag. 474 steht. Der Brief selbst ist vom Jahre 1738 datirt. Erst klagt er Mizler, dass er als einziger und erster Erfinder der Hammermechanik von Niemandem anerkannt wird; dann erzählt er weniger umständlich die bekannte Begebenheit am Dresdener Hofe und fährt dann fort: „Ich will, um Weitläufigkeit zu vermeiden, andere ansehnliche Leute ietzt nicht nennen, welche die Modell ebenfalls vor Augen und Ohren gehabt, und laut sicherer Nachricht, meistentheils noch leben." (Den Brief von dem ungenannten Instrumentenmacher erhielt er doch seiner eigenen Angabe gemäss erst im Jahre 1742?) „Auch will ich nicht für gewiss sagen, ob derjenige ein höflicher Bauer (fett gedruckt) sei, welcher dies löbliche Unternehmen zu meinem grossen Schaden und seiner grössten Beschimpfung hintertrieben, und nach meiner Abreise aus Chursachsen, diese Erfindung in- und ausserhalb Teutschland bekannt gemacht? Aber so viel ist gewiss, dass Signor Bartolomeo Christofali, dessen in Matthesons 2. B. seiner musik. Critik, auf der 336. Seite gedacht wird, nur der zweyte Erfinder seyn kann, so wie ich, nach richtiger Zeitrechnung, wirklich der erste bin; Es würde denn erweislich gemacht, dass zwo verschiedene Personen zu verschiedener Zeit einerley Sache zu einerley Absicht erfinden könnten. Anbey fällt mir ein, dass wegen Erfindung der Buchdruckerey ein gleicher Streitfall sich eräuget."

Durch beide Schreiben Schröter's zieht sich ein gereizter und dabei prahlerischer Ton, der weder den Eindruck von Wahrhaftigkeit noch Einsicht in die Sache selbst verräth. Ueberall lässt er den gekränkten Mann durchblicken, der durch Betrug um Ruhm und Gewinn gebracht ist. Trotzdem er nun glaubt, die Welt hat ihn um seine erste Erfindung betrogen, bietet er doch den Fabrikanten im Marpurg ein sogenanntes „Augenclavier" an, wozu er das Modell giebt, und im Mizler eine Vorrichtung an der Orgel, wodurch man, ohne Register zu- und abzustossen, stark und schwach spielen kann. Das Erfinden bildete sich bei ihm schliesslich zur fixen Idee aus.

Versuchen wir nun aus dem vorliegenden Materiale ein befriedigendes Resultat zu ziehen. Wenn wir denn atürlichen Lauf der Sache ins Auge fassen und die verschiedenen Mechaniken vergleichen, so stellt sich das Resultat fast von selbst heraus. Ohne dass wir in die Aussagen Schröter's irgend welchen Zweifel zu setzen nöthig haben, fällt nicht nur die Priorität der Erfindung Cristofali zu, sondern erweisen sich auch die Nachbildungen in Deutschland mit seinem Modelle über-

einstimmend. In dem Drange der Ereignisse nach 1721, mag Schröter sich seiner Modelle wohl erst wieder erinnert haben, als die Pianoforte in Deutschland durch Silbermann und Fabrici eingeführt wurden, denn sonst hätte er nicht 17 Jahre vergehen lassen, ehe er sich als Erfinder derselben meldete und 42 Jahre ehe er mit seinem Modelle ans Tageslicht trat. Hätte Schröter das Originalschreiben des Maffei gekannt, so hätte er wohl 1738 nicht behaupten können, das „Cristofali nur der zweite Erfinder sein kann". Seine Modelle, die er dem Könige überreicht hat, mögen wohl sehr bald in die Rumpelkammer gewandert sein, und Silbermann hatte am wenigsten nöthig Schröter's Erfindung zu benützen, da ihm nicht allein die Abbildung in der Critica musica bekannt gewesen sein mag, sondern als wohlhabenden Manne kein Hinderniss im Wege stand ein Florenzer Pianoforte käuflich zu erwerben. Als Schröter den Abriss seiner einstmaligen Erfindung im Jahre 1763 veröffentlichte, hatte die Pianoforte-Fabrikation schon bedeutende Fortschritte gemacht (wie er in der Einleitung seines Schreibens selbst sagt), und es bedurfte nur eines so maasslosen Dünkels, wie ihn Schröter in seinem Schreiben kund giebt, der ihn blind gegen die Verdienste Anderer machte, dass er den Muth hatte seinen primitiven Entwurf als etwas ganz Ausserordentliches hinzustellen. Gerber sagt im alten Lexikon über Schröter's äussere Erscheinung (p. 455): „Von Person war er ein ganz klein Männchen, gab sich aber dabey ein sehr gravitätisch Ansehen." Sein übermässiges Geschrei hat ihm auch wenigstens so viel eingetragen, dass bei der Erwähnung der Erfindung des Pianoforte sein Name stets genannt und er sogar theilweis als eigentlicher Erfinder hingestellt wird.

Vergleichen wir nun die Mechanik des Flügels im Musikzimmer Friedrich des Grossen, die ich Silbermann zuschreibe, mit der von Cristofali, so finden wir die wichtigsten Theile wieder, aber in verbesserter Einrichtung: Das charakteristische Rädchen, an dem der Hammer-Stil und Kopf sich befindet; den Kamm, in dem die Rädchen laufen und den frei stehenden Stimmstock mit den darunter hinweglaufenden Saiten, worüber Schröter in dem 141. Briefe so unbarmherzig herzieht und seine Erfindung für weit besser hält. Silbermann's Verbesserungen, von denen Johann Lorenz Albrecht spricht, bestehen ausser in der Erfindung des Fängers, hauptsächlich in der Vereinfachung der Vermittelung des Druckes von der Taste bis zum Hammer. Während Cristofali 3 passive- oder Druckpunkte hat, sind bei Silbermann nur zwei vorhanden, da er die Stosszunge auf die verlängerte Taste selbst befestigt und durch die querliegende Zunge f-f den Hammer in Bewegung setzt. Sowohl dadurch, als durch Beseitigung der Feder und der Stützwände um die Stosszunge herum, erreichte er unbedingt eine leichtere Spielart, die in damaliger

Zeit so sehr nöthig war, weil die Tangenten- und Rabenkiel-Klaviere einen kaum nennenswerthen Druck auf die Taste verlangten. Da nun die von mir aufgefundene Mechanik mit der Cristofali'schen in den wichtigsten Punkten übereinstimmt und doch wieder wesentliche Verbesserungen aufweist, ferner, da Friedrich der Grosse mehrere der verbesserten Instrumente nach Albrecht's Aussage besessen hat, das Potsdamer Schloss aber am wenigsten, sowohl von Friedrich dem Grossen (besonders als Sans-souci fertig war), als besonders von den späteren Herrschern benutzt worden ist und daher die alte Einrichtung daselbst sich am besten und auch unverändertsten erhalten hat, die verbesserten Silbermann'schen Instrumente nach Aussage von Schröter, der eins davon in Rudolstadt spielte, ums Jahr 1750 fallen, und Friedrich der Grosse seit 1740 auf dem Throne sass, so spricht Alles dafür, das der Flügel im Potsdamer Stadtschlosse ein Silbermann'scher ist.

Trotz aller Argumente war es doch ein niederschlagendes Gefühl für mich, an der Quelle zu sitzen und aller Beweismittel zu entbehren. Ich verfügte mich daher zum dem ersten königl. preussischen Haus-Archivar Herrn Dr. Märcker, um durch Einsicht in die Rechnungen Friedrich des Grossen Gewissheit über den Verfertiger des Flügels zu erhalten. Doch hier erhielt ich die wenig erfreuliche Nachricht, dass sämmtliche Rechnungen desselben sich in einem völlig verwahrlosten Zustande befinden und bis zur endlichen Ordnung derselben unzugänglich sind. Noch eine Hoffnung blieb mir in dem Geschichtswerke von August Kopisch: Die königl. Schlösser und Gärten zu Potsdam (Berlin 1854 Ernst & Korn, gr. 4⁰). Kopisch war zu seiner Zeit eine ungehinderte Benützung der alten Rechnungen gestattet und obgleich auch er klagt, wie unvollständig dieselben seien, wie besonders die Dokumente über die Prachtmeubles und Gemälde meistentheils fehlen, so befindet sich doch in seinem Werke Seite 82, bei der Beschreibung des Musikzimmers Friedrich II. im Stadtschlosse zu Potsdam, die Angabe, dass der sich dort befindende Flügel ein Forte-Piano, Silbermann's beste Arbeit sei, und ebenso erwähnt er Seite 84 noch ein zweites Silbermann'sches Forte-Piano, welches im Konzertzimmer des östlichen Theiles desselben Schlosses stehen soll. Wo dieses zweite Forte-Piano hingekommen ist konnte mir Niemand sagen, bis ich endlich im Schlosse Sans-souci von einem alten Diener erfuhr, dass sich dasselbe auf dem Boden des Schlosses befinde, jetzt aber zur Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände in der Waffenhalle des Zeughauses in Berlin aufgestellt werde. Durch Vermittelung des Herrn Dr. Lessing konnte ich den Flügel einer genauen Untersuchung unterziehen und fand zu meiner Freude das genaue Ebenbild des zuerst aufgefundenen Flügels im Musikzimmer Friedrich des Grossen.

Nur die drei einfachen Beine haben hier einem prachtvollen Untergestell im Rococco-Stile mit reicher Vergoldung weichen müssen. Hiermit wären wir jedes Zweifels enthoben und können nun auf authentisch beglaubigte Thatsachen die ganze Streitigkeit übersehen und Schröter's Behauptungen schlagend zurückweisen.

Um in jeder Hinsicht zum völligen Abschlusse in dieser Angelegenheit zu gelangen, ist es nothwendig, auf das schon oben erwähnte Werk von Dr. Oscar Paul nochmals zurückzukommen, welches durch seine ausführliche und klare Darstellung der Geschichte des Klaviers neuerdings als gültiges Quellenwerk stets zitirt wird.

So anerkennenswerth die Abhandlung ist, so ist dem Herrn Verfasser in Betreff der Entscheidung zwischen Cristofali und Schröter das Unglück passirt, dass er sich von der Darstellung Schröter's soweit gefangen nehmen liess, dass er weder auf die älteren Quellen zurückging, noch die Urtheile der damaligen Zeitgenossen beachtete, wie die von Adlung, Burney, Mattheson und selbst das von Zelter (siehe Osc. Paul p. 114). Da ihm nun auch die eigene Anschauung eines der ältesten Pianoforte fehlte, so gelangte er leider zu ganz falschen Schlüssen. So übergeht der Herr Verfasser gänzlich, dass die Beschreibung der Cristofali'schen Erfindung bereits im Jahre 1711 nebst einem Abrisse erschienen war, obgleich ihm dies aus Adlung sehr wohl bekannt sein musste, da er die von mir oben mitgetheilte Stelle aus dessen Musica mechanica, Seite 114, ebenfalls benützt. Den sehr trügerischen Brief aus Schröter's Abhandlung nimmt Herr Dr. Paul auf Treu und Glauben hin und übersieht gänzlich, wie wenig Werth derselbe im Jahre 1763 hat, wo alle die dort erwähnten Personen längst zu den Todten gehören und Schröter nicht einmal wagt, den Namen des Briefschreibers zu nennen. Wenn daher Herr Dr. Paul Seite 105 sagt: „Cristofali blieb ziemlich vereinzelt, obgleich seine Hammermechanik eine offenbare Nacherfindung der Schröter'schen ist“ und dann wieder Seite 113: „Wenn wir nun bedenken, dass Schröter seine Erfindung bereits im Jahre 1717 gemacht hatte und dieselbe jedenfalls den von Friedrich August I. um 1717 nach Dresden berufenen italienischen Handwerksleuten und Künstlern vielleicht von seinem Vetter mitgetheilt worden war, ... so gewinnt die Ansicht den höchsten Grad von Wahrscheinlichkeit, dass die Schröter'sche Erfindung, wenn nicht im Modell, so doch der Beschreibung nach zur Kenntniss Cristofali's gelangte, dessen Aneignungstalent und Geschicklichkeit die erfasste Beschreibung zur thatsächlichen Ausführung brachten, was auch von Schröter selbst geglaubt wurde“, so reduzirt sich das Urtheil des Herrn Verfassers auf eine Reihe von Irrthümern, die alle ihren Ursprung in der einseitigen Auffassung der Schröter'schen Schrift und auf Unkenntniss der Zeitfolge haben.

Die geheimnissvolle und plötzliche Abreise Schröter's aus Dresden*) hat jedenfalls mit dazu beigetragen, dass seine Modelle unausgeführt blieben; wären dieselben aber dennoch ausgeführt worden, so konnte keinenfalls die Ausführung, bei dem Mitwissen so vieler Personen, die an der Ausführung betheiligt gewesen wären, so geheim bleiben, dass nicht schliesslich doch alle Welt gewusst hätte, dass Schröter der Erfinder des Modelles gewesen ist. So weit sich aber die Nachrichten verfolgen lassen, ging erst um 1733 Silbermann daran, ein Pianoforte zu bauen, und, wie wir nachgewiesen haben, geschah dies nur nach der Cristofali'schen Mechanik. Selbst die grosse Aehnlichkeit der Cristofali'schen mit der Schröter'schen Mechanik fällt Herrn Dr. Paul nicht auf und hält derselbe sogar das kleine Hämmerchen bei Schröter für „weit vollkommener" (Seite 113). Keiner der älteren Schriftsteller erwähnt Schröter als den Erfinder der Hammermechanik, während Cristofali stets genannt wird. Erst als Schröter zweimal die Erfindung derselben für sich in Anspruch nahm, wird dies von den Schriftstellern, doch stets unter dem Vorbehalte, dass die Wahrheit dessen vielleicht später einmal ans Tageslicht treten wird, einfach mitgetheilt, ohne einen Zweifel darein zu setzen, dass Cristofali's Erfindung dadurch in irgend einer Weise alterirt werde.

Schliesslich sei noch eines Pianoforte in Tafelform von einem Schüler Silbermann's, Johann Gottlob Wagner, gedacht, um in dieser Angelegenheit endlich einmal reinen Tisch zu machen. Das Instrument befindet sich in der kgl. Privat-Musiksammlung Sr. Majestät des Königs von Sachsen und habe ich die genaue Beschreibung desselben Herrn Jul. Rühlmann und Herrn Moritz Fürstenau zu danken.

Wie schon gesagt, hat das Instrument die heutige bekannte Tafelform, doch ist es bedeutend kleiner in Breite, Tiefe und Höhe als die heutigen tafelförmigen Pianoforte. Es trägt die Firma: **Nr. 587 | Johann Gottlob Wagner | In Dresden den 10 Juli 1787** || Der Umfang geht vom Contra-F bis zum dreigestrichenen g und ist die Besaitung zweichörig. Alles Uebrige wird am besten die beiliegende Abbildung erklären, die in natürlicher Grösse entworfen ist. Die Mechanik unterscheidet sich dadurch wesentlich von Cristofali und Silbermann, dass Wagner den vermittelnden Hebel entfernt hat und die Stosszunge vermittelst der Taste direkt den Hammer in die Höhe stösst. Die Zeichnung der Mechanik war sehr schwierig herzustellen, da auch hier die Stifte zum Dämpfer und Hammer im Ganzen durch alle Theile gehen und ein Auseinandernehmen der einzelnen Theile daher nicht zu bewerkstelligen war. **Rob. Eitner.**

*) Auch hier begeht Herr Dr. Paul einen Irrthum, dass er Seite 86 dieselbe in das Jahr 1719 verlegt.

Biographische Mittheilungen über Anton Cajetan Adlgasser,

v. P. Sigismund Keller, redigirt v. R. Schlecht.

Es ist unstreitig ein nicht genug zu schätzendes Verdienst dieser Blätter, durch Mittheilung biographischer Notizen die Lücken der bibliographischen Lexika zu füllen und deren Unrichtigkeiten zu berichtigen.

Herr P. Sigismund Keller, Konventual der Benediktiner-Abtei in Einsiedeln hat mir aktenmässige Regesta zur Geschichte des Lebens und Wirkens eines Mannes mitgetheilt, über welches die Musiklexika nur Lückenhaftes und doch sehr Widersprechendes enthalten, es ist dieser: Anton Cajetan Adlgasser.

Er wurde 1728 zu Insl geboren. Dieses Insel, im Volksmunde Inzl, ist Inzell bei Traunstein in der Diözese München-Freising in Bayern. Sein Vater Ulrich war kunstreicher Schulmeister (artificiosus ludimagister) in Inzell und seine Mutter Maria eine geborne Leder.

Sein kunstliebender, für wissenschaftliche Ausbildung des talentvollen Sohnes treu besorgter Vater führte ihn in frühester Jugend zur Erlernung der Sprachen und besonders der Musik in das nahegelegene, in allen Künsten und Wissenschaften blühende Salzburg.

Die musikalische Ausbildung des jungen Cajetan leitete dort der Hof- und Dom-Organist und Kapellmeister Johann Ernst Eberlin und unterwies ihn im Klavier- und Orgelspiel, besonders aber in der Kunst des Kontrapunktes.

Der talentvolle Jüngling machte darin so ausgezeichnete Fortschritte, dass er mit und neben seinem Mitschüler Georg Pasterwitz zu den ersten und vorzüglichsten Schülern Eberlin's gerechnet wurde. Er war nicht nur der gewandteste Accompagnist auf dem Klavier, sondern im Orgelspiele so tüchtig, dass er laut „Biographien salzburgischer Künstler" 1751, also schon in seinem 21. Jahre, als Nachfolger seines Lehrers Eberlin zur ersten Hof- und Domorganisten-Stelle ernannt wurde.*)

Waren Eberlin und Adlgasser einander bis in dessen 21. Lebensjahre als Lehrer und Schüler aufs Innigste durch die heilige Kunst verbunden, so einigte sie noch mehr ihr freudiges Zusammen-

*) Wann Ernst Eberlin zum Hof- und Domorganisten ernannt wurde ist noch nicht bestimmt ermittelt. Sicher geschah es vor dem Jahre 1730, da er sich auf einem Offertorium von 1729 schon diesen Titel selbst beilegt. Laut eines fürstbischöflichen Dokumentes wurde Ernst Eberlin den 30. Nov. 1749 vom Fürstbischof Andreas zum Hof- und Domkapellmeister ernannt. Später ernannte ihn Fürstbischof Sigismund laut Dokument vom 5. April 1754 zum Titular Truchsess mit Rang und Gang. Er starb im Jahre 1762.

wirken als Kapellmeister und Organist in dem prachtvollen Dome zu Salzburg mit seinem auserlesenen Gesangs- und Orchesterpersonale. Dieser künstlerische Bund sollte jedoch noch durch die zarteren und innigeren Familienbande befestigt und gesichert werden. Im Jahre 1752 wählte Eberlin den edlen 22jährigen Jüngling und Kunstgenossen, dessen Subsistenzmittel durch sein Talent und seine Amtsstellung nun reichlich gesichert waren, zum Tochtermann und gab ihm seine Tocher Maria Josepha zur treuen Lebensgefährtin. Die Trauungs-Matrikel der Dompfarrei in Salzburg schreibt darüber unterm 11. Septb. 1752: Anton Cajetan Adlgasser. Nobilis juvenis Anton Cajetanus Adlgasser, Organoedus aulicus, artificiosi Udalrici Adlgasser ludimagistri in Insl et Mariae Lederin filius legitimus, cum Praenobili Virgine Maria Josepha, Praenobilis Dūi. Ernesti Eberlin, Capellae Magistri et Josephae Pflanzmanin conjugum filia legitima, praesentibus testibus Nobili Domino Josepho Meissner, Virtuoso Musico aulico Cantore*, et Leopoldo Mozart itidem Musico chelisti aulico assistente R. D. Ferdinando Jolij coadjutore Capellaniae civicae.

Die ehrenvollen persönlichen Verhältnisse, in welche den jungen Künstler seine ausgezeichneten Kenntnisse sowohl als seine Stellung führten, übten auf die Entwickelung seines Charakters und seiner Kunstbildung sicher den wohlthätigsten Einfluss.

Der Fürst und Erzbischof Sigmund von Schrattenbach, der edle und grosse Stifter so vieler gemeinnütziger Anstalten und eifriger Beförderer und Beschützer der schönen Künste, schenkte seinem Hoforganisten seine besondere Gunst. Ihm zu Lieb liess er die grosse Orgel im Dome, ein Meisterwerk mit 44 Registern und 3 Manualen, erbaut von Egedacher, Hoforgelbauer in Salzburg, durch dessen Sohn 1757 durch 4 Register vermehren.

---

*) Hier sind einige chronologische Unrichtigkeiten, die in dem Künstler-Lexikon von Pilwein vorkommen, zu berichtigen. Es ist gar kein Grund zu zweifeln, dass Joseph Meissner, Virtuosus musicus und aulicus Cantor, der als Zeuge bei der Hochzeit Adlgasser's fungirt, und der vortreffliche Basssänger in Pilwein's Lexikon, der mit der Tiefe eines Kammerbasses die Höhe eines Tenors von durchaus gleichem und angenehmem Tone verband und deshalb in Italien und Deutschland bewundert wurde, eine und dieselbe Person sei. Sonach ist die Angabe des Geburtsjahres 1757 in Pilwein's Lexikon ganz falsch, und statt in jenem Jahre geboren, soll es heissen: in Salzburg angestellt, wiewohl auch dieses den Urkunden widerspricht, da er schon bei der Hochzeit Adlgassers aulicus Cantor heisst, folglich schon vor dieser Zeit seine Anstellung stattgefunden haben muss. Ebenso unrichtig ist es, dass Jos. Meissner noch 1787 auf einer Reise nach Padua begriffen war; dagegen dürfte die Angabe Bernsdorf's richtig sein, dass J. M. schon im Jahre 1757 zum zweiten Male nach Italien, wo er früher gebildet wurde, sich begab, von wo er nach einigen Jahren wieder zurückkehrte, da die Libretti der aufgeführten Dramen ihn schon 1763 wieder als Komponisten in Salzburg nennen, und zwar 1765 dreimal. Da er hier zum letzten Male erwähnt wird, so dürfte die Verlegung seines Sterbejahres auf 1770 das am nächst Richtigste sein.

In innigster Verbindung stand er mit dem Oberhofmeister und Musikinspektor bei Hofe, dem Grafen Labtanz von Firmian, der ein ebenso guter Kenner als leidenschaftlicher Liebhaber der Malerei und Musik, wie überhaupt der schönen Künste war, in dessen Hause Adlgasser oft am Klaviere begleitete oder dirigirte.

In zärtlichster Freundschaft lebte er mit seinem Landes-, Schul- und Jugendgenossen in Salzburg, Franz Anton Spitzeder, dem ersten Lehrer Mozart's.*)

An diese reihten sich Michael Haydn, Mozart, Vater und Sohn, mit vielen andern ausgezeichneten Männern der fürstbischöflichen Kapelle, die den lieblichsten Musenkreis um ihn bildeten, den er aber selbst nicht nur durch sein schönes Orgelspiel, sondern auch durch gründliche und geschätzte Werke, die er für die Kirche schrieb, erfreute und bei Thätigkeit erhielt.

Adlgasser aber verwaltete sein Amt 26 Jahre, bis in seinem 49. Jahre, am 23. Dezember 1777, während des Orgelspieles ein Schlaganfall sein thätiges Leben endete. Er wurde ad Sanctum Sebastianum beigesetzt.

Adlgasser war sowohl Theater- als Kirchenkomponist. Als Eberlin 1762 starb, vertrat Adlgasser das folgende Jahr schon denselben als Theaterkomponist. Es sind noch Libretti von Dramen aus den Jahren 1763 bis 1772 vorhanden, welche ihn als Komponisten anführen.

Interessant ist es zu wissen, dass Fürstbischof Sigmund 1767 befahl, Cajetan Adlgasser, Michael Haydn und der Knabe Mozart sollen miteinander das Sinngedicht „die Schuldigkeit des ersten und fürnehmsten Gebotes“ komponiren, welches auch wirklich zur Aufführung gelangte; aber von der Komposition findet sich keine Spur mehr.

Wann Adlgasser als Kirchenkomponist aufzutreten begann, ist bisher noch nicht ermittelt. Aus Ehrfurcht gegen seinen Lehrer dürfte er wohl kaum vor dessen Tode, 1762, mit grösseren Werken aufgetreten sein, wie er dieses mit den Theaterkompositionen gehalten hat.

Alle biographischen Lexika kommen darin überein, dass Adlgasser

---

*) Franz Anton Spitzeder war mit Adlgasser in Salzburg in den schönen Künsten unterrichtet worden und einer der ersten europäischen Sänger. Unter dem Fürstbischof Sigmund von Schrattenbach durchreiste er mit einem italienischen Theaterunternehmer drei Jahre hindurch ganz Italien und erntete durch seinen herrlichen Tenor ungetheilten Beifall. Ausserdem bildete er als Lehrer im Kapellhaus zu Salzburg viele und vortreffliche Sänger bis zu seinem Tode, den ein Schlaganfall herbeiführte. Von seinem Privatleben schrieb seine Frau Josepha von Medini nach seinem Hinscheiden in einem Briefe: „Er war in seinem Privatleben ein sanfter Engel, ein herrlicher Gatte, ein liebreicher Vater, ein biederer Christ und ein ächt redlicher Mann, der kein Kind betrüben konnte“.

ein sehr beliebter Kirchenkomponist war und besonders seine Messen von bedeutendem Werthe sind. Er hat aber auch seinen Ruf bis zur Stunde nicht verloren. Pilwein berichtet über ihn in seinem Künstler-Lexikon, Salzburg 1821: „Bei dem grossen Stundengeben, welches alljährlich im Dom vom Palmsonntage bis zum Mittwoch in der Charwoche abgehalten wird, hört man gewöhnlich einmal Abends eine schöne Litanei (De venerabili Sacramento) von diesem Tonkünstler.“ Mit Recht, sagt P. Sigmund Keller, stimme ich mit dem neueren Lexikon überein, Adlgasser war ein beliebter Kirchenkomponist, setze aber hinzu, er ist es mehr als hundert Jahre geblieben, ja er ist es noch, denn nicht nur einmal, wie früher, sondern zweimal im Jahre muss man jetzt sagen, wird noch immer im grossen Stundengebete die schöne Litanei in F, de venerabili Sacramento von Adlgasser mit Lieb und Freud in Salzburg würdig aufgeführt und gerne angehört, einmal in der Domkirche und einmal in der Klosterkirche der Benediktiner in St. Peter. Unter den vier Litaneien, welche da aufgeführt werden, ist die älteste die von Adlgasser, dann eine von Michael Haydn, eine von Mozart und eine vom Kapellmeister Taux (1842) und der Kunstkenner beurtheilt die von Adlgasser wohl immer als die eigenthümlichste, die allgemein auch den wohlthätigsten Eindruck zurücklässt, was ich selber erfahren habe, vorausgesetzt, dass die Aufführung eine gelungene sei, worauf auch immer viel gehalten wird.

Die Vorwürfe, welche in einigen Musiklexikon's dem Komponisten gemacht werden, sind entweder nicht als solche zu betrachten oder unbegründet. Sagt man, er habe seinem Meister zu sehr nachgeahmt, so ist dies bei der anerkannten eminenten Meisterschaft Eberlin's nicht nur kein Tadel, sondern kann nur den Werth seiner Arbeit erhöhen, da sie nicht sklavische Nachahmungen, sondern freier Erguss der Individualität Adlgassers sind, der Eberlin's Geist und Kunst reproduzirt. Das Urtheil, Adlgasser sei bisweilen trocken und steif, kann wohl jeden Kompositeur treffen, beruht aber, wie alle derartigen Urtheile über ältere Meister, hauptsächlich auf der von unserer Zeit verschiedenen Auffassungsweise, steht aber hier mit der Geschichte in direktem Widerspruch, welche sagt, dass die Musikwerke von Adlgasser, des gründlichsten und fähigsten Schülers Eberlin's mit Georg Pasterwitz, für eine der ausgezeichnetsten fürstlichen Kathedralen der christlichen Welt, für ein gebildetes Auditorium, für die auserlesene Hof- und Domkapelle geschrieben, äusserst beliebt waren und neben andern älteren und neueren Autoren 100 Jahre lang bis jetzt noch aufgeführt wurden. Dieses Zeugniss bestätigt aufs Ehrenvollste, dass Adlgasser mit seinen Werken in der Kirche fortlebt.

Mag die Richtung unserer Zeit enden wie und wo sie will, so kann man sich der Ueberzeugung nicht entschlagen, dass die kirch-

lichen Werke der Salzburger Schule, seit 1600 von Salzburgs Kirchenfürsten begründet und so eifrig gepflegt, sich stets der verdienten Anerkennung erfreuen werden. Was Kunst und frommer Sinn erzeugt, trägt das Siegel der Unvergänglichkeit.

Es ist erfreulich zu vernehmen, dass die fürstbischöfliche Kurie in Salzburg beabsichtigt, die älteren Werke sammeln und im Stadtmuseum hinterlegen zu lassen, was der Anfertigung von Partituren und somit dem Studium der Meister dieser Periode, womit schon ein schöner Anfang gemacht ist, die erwünschte Gelegenheit bietet.

Denkmäler der Tonkunst,

4 Bände, als Fortsetzung zu den im Jahre 1869 erscheinenden ersten Lieferungen.

Vier Jahre sind verstrichen, ehe endlich die Fortsetzung der alle Jahre erwarteten 4 Lieferungen erschienen ist. Herr Chrysander scheint ein sehr grosser Freund von Verzögerungen zu sein, denn Alles, was wir bis jetzt von ihm besitzen, erfreut sich der Unvollendung oder einer jahrelangen Verspätung. 1858 erschien der erste Band der Händel-Biographie und noch heut, warten wir auf die Vollendung des dritten Bandes. 1863 erschien der erste Band der Jahrbücher und im Jahre 1867 glücklich der 2. Jahrgang, damit doch wenigstens der gewählte Pluralis des Wortes Jahrbuch gerettet wurde. 1869 wurden die Denkmäler angekündigt und erschienen Ende desselben Jahres 4 Lieferungen (siehe Monatshefte 2. Jahrg. p. 21), die in ihrer Unvollendung als Fragmente jedem Büchersammler ein Aerger waren. Endlich nach 4 Jahren erscheinen die nächsten 4 Lieferungen, doch geschieht darüber weder eine öffentliche Ankündigung, noch werden dieselben den Subscribenten pünktlich zugesandt, so dass der Schreiber dieser Zeilen erst aus Antiquariats-Katalogen deren Existenz erfährt und auf Umwegen in den Besitz derselben gelangt. Auf den Titelblättern der ersten Lieferung las man: „Mit der nächstjährigen Lieferung werden Haupttitel, Vorwort etc. erfolgen." Da dieselben aber bei der vorliegenden zweiten Lieferung nicht erfolgt sind, so befinden sich die Subscribenten wieder in demselben Falle etwas Unvollendetes bei Seite stellen zu müssen. In der Ankündigung vor 4 Jahren wurde gesagt, dass von den Hauptmeistern sämmtliche Werke erscheinen sollen. Da nun z. B. Palestrina, von dem jetzt 2 Bücher vorliegen, deren sehr viele geschrieben hat, so wird wohl schwerlich Jemand von uns deren Vollendung erleben; Herr Chrysander müsste denn sein bisheriges Verfahren aufgeben und seinen Versprechungen in geeigneterer Weise nachkommen, was gewiss Jeder mit uns von Herzen wünscht.

Die Lieferung, welche das Te Deum von Franc. Urio enthält, ist schon in Nr. 2 dieser Zeitschrift besprochen worden und darauf hingewiesen, wie wenig geeignet die Komposition ist in eine Sammlung aufgenommen zu werden, die den Titel „Denkmäler" trägt. Hier erwartet man nur das Beste, und daran haben wir wahrlich keinen Mangel.

Die übrigen Lieferungen enthalten Fortsetzungen der ersten Lieferungen und zwar:

I. Motecta quatuor vocibus partim plena voce partim paribus vocibus a Joanne Petro Aloysio Praenestino. Liber Secundus. Venetiis 1581.

(Fehlt der Verleger: Angelus Gardanus.) Herausgegeben von Heinrich Bellermann (Seite 146—234, dann folgt der Index beider Bücher über 57 Nrn.)

Wie schon gesagt ist weder ein Vorwort des Herausgebers, noch die Dedication des Originals dabei. Zur Zeit der Herausgabe der ersten Lieferung entbrannte ein heftiger Streit über die Wahl der Schlüssel bei Herausgabe alter Gesangwerke, und wurden besonders die sogenannten Transpositions-Schlüssel als völlig unpassend für den alt-klassischen Tonsatz verworfen. Man kam dabei ziemlich dahin überein: die Originaltonhöhe nicht zu ändern, aber Mezzosopran- und Baritonschlüssel (auf der 2. und 3. Linie) in Alt- und Bassschlüssel umzuschreiben — des bequemeren Lesens halber. Die neuerdings erschienenen Ausgaben haben diese Auffassung auch praktisch bewahrt, und man glaubte schliesslich ein allgemein anerkanntes Prinzip gefunden zu haben. Geschah es nun aus Negirung anderer Ansichten, oder in der Meinung, die einmal begonnene Transposition durchführen zu müssen, kurz Herr Prof. Bellermann veröffentlicht die Tonsätze von Palestrina wie früher in den Transpositions-Schlüsseln. Wunderlich genug schauen uns die vielen Versetzungszeichen in dem alten Palestrina entgegen, und sie treten um so greller hervor, nachdem die bessere Erkenntniss allseitig durchgedrungen ist. Jeder Fachmann hätte dem Herausgeber gerne verziehen, wenn er der besseren Einsicht nachgebend, die Fortsetzung nicht analog der ersten Lieferung nachgebildet hätte. Auch müssen wir den Herrn Herausgeber der Inkonsequenz anklagen, denn einige der ersten Sätze ändern (ohne Transposition) den Baritonschlüssel in den Bassschlüssel um, während er bei den folgenden Sätzen dies Verfahren verlässt. Wie weit die Ausgabe als korrekt anzusehen ist, muss erst eine Prüfung mit dem Originale ergeben. Nicht zu rechtfertigen erscheint es uns aber, dass der Herausgeber sich in dunkles Schweigen über seine Arbeit hüllt. Bekanntlich existiren von beiden Büchern der vierstimmigen Motetten eine ganze Reihe verschiedener Ausgaben, die meist noch während der Lebenszeit Palestrina's erschienen sind. Es ist bekannt, wie alte Drucke mit Fehlern beladen sind und wie die Ausgaben unter einander variiren; sollte dies bei den Palestrina'schen Drucken nicht der Fall sein? Hält sich Herr Prof. Bellermann für so unfehlbar, dass er sich nicht für verpflichtet fühlt darüber Rechenschaft zu geben und seine Wahl mit Nachweisen zu belegen?

II. Pièces de Clavecin composées par Francois Couperin. Second livre. Paris 1716—1717.

Herausgegeben von Johannes Brahms. (Seite 104—225, dann folgt der Index über beide Bücher und eine Erklärung der vorkommenden Verzierungen.)

Hundert fünf und dreissig kleine Klavierpiecen liegen uns jetzt von Couperin vor und man staunt, wie der Komponist nicht müde wird stets der tändelnden leicht beweglichen Muse zu huldigen und immer neue Reize ihr abzugewinnen weiss. Die Rococcozeit tritt hier musikalisch verkörpert so recht vor uns hin, und wie die Menschen sich in zierliche und wunderliche Kleider steckten und Männer sich mit Weiberstaat behingen, so flittert und tändelt Couperin auf dem Klavier herum. Unsere heutigen Pianoforte sind wenig geeignet mit ihrem dicken vollen Tone ein richtiges Bild von dem Eindrucke dieser Miniaturpiecen zu geben, dazu muss man schon ein Tangentenklavier benützen, mit seinem dünnen silbernen Klange und seiner leichten Spielbarkeit. Wer sich aber ans Pianoforte setzt und einen annähernden Eindruck von den Piecen

erhalten will, der reduzire die mannigfaltigen Verzierungen auf einige, vielleicht bis auf Pralltriller und Triller, und beachte dabei, dass er die richtige Hilfsnote gebrauche, da die Alten mehr die untere, als die obere Hilfsnote anwandten. Auf Seite 208—212 befinden sich 5 Piecen mit der Gesammtüberschrift: „Les Fastes de la grande et ancienne Mxnxstrxndxsx"; jede Piece representirt einen Akt, der wieder eine besondere Ueberschrift trägt. Z. B. „Premier Acte. Les Notables, et Jures-Mxnxstrxndxnrs. Marche." Also Programmmusik im strengsten Sinne des Wortes. Die Komposition selbst ist von einer Simplicität, die uns an die Kindheit der damaligen Kunstperiode lebhaft erinnert; und doch ist der Anflug von Komik zu erkennen, sowie das Bestreben, dem Tonsatze einen bestimmten Charakter zu verleihen. — Das ist eben das Verdienst des 17. und 18. Jahrhunderts: die Musik dienstbar zu machen einer subjectiven Ausdrucksweise und ihr die Fähigkeit zu verleihen, dies in einem entsprechenden Grade von Klarheit zum allgemeinen Verständniss zu bringen. — Der 2. und 3. Akt verwenden mit stoischer Ruhe, ohne Unterbrechung, den Bass, der jetzt den Namen Bärentanz trägt: C g c g oder c g C g und die hierzu einstimmig geführte Oberstimme ist trefflich gewählt, um die Ueberschrift: „Les Viéleux et les Gueux" musikalisch wiederzugeben. — Die Herausgeber des Werkes haben im 4. Akte eine Note gewählt, die heutzutage gar nicht, oder falsch verstanden wird und vermuthen wir, dass die Herren dieselbe selbst nicht verstanden haben und deshalb auch eine Erklärung schuldig geblieben sind. Man notirte nämlich in damaliger Zeit im $^3/_2$ Takt die kleineren Noten, von der Viertelnote ab, nicht mit schwarzen, sondern mit weissen Noten und versah sie mit einem, zwei und drei Strichen (Fahnen), so dass die Viertelnote von einer halben Note mit einer Fahne, die Achtelnote von einer halben Note mit zwei Fahnen u. s. f. dargestellt wurden. Heute werden Wiederholungen oder ein Tremolo von ein oder mehreren Noten in dieser Weise dargestellt und war es daher doppelt nothwendig die Stelle entweder modern wiederzugeben, oder sie mit einer Erklärung zu versehen.

III. Sonate da Chiesa a trè, Due Violini, e Violone, o Arcileuto, col Basso per l'Organo Da Arcangelo Corelli. Opera Terza. In Modena, 1689. (Opera Quarta. In Bologna, 1694.)

Herausgegeben von Joseph Joachim. (Seite 123—246, dann folgt der Index über viermal 12 Sonaten.)

Also 48 Sonaten für 2 Violinen und 1 bezifferten Bass, deren jede aus 3, 4 bis 7 Sätzchen besteht. Da hat man genügend Gelegenheit den Komponisten und die damalige Zeit kennen zu lernen, die nicht müde wurde sich an so Gleichartigem in Ausdruck und Ausführung zu erbauen, und den Komponisten selbst hoch zu verehren. Hie und da blitzt manchmal ein Funke von Genie hindurch und lässt uns eine bessere Zeit erhoffen, aber endlos eröffnen sich dem schauenden Auge wieder öde Steppengegenden, in denen nur trockene Kontrapunktik wuchert. Der Herausgeber hätte Manches thun können, um das Werk dem Publikum geniessbarer zu machen, denn das Kopiren der Stimmen und sie in Partitur bringen, ist bei Instrumentalwerken keine so schwierige Sache, dass es dazu eines Joachim's bedurft hätte. Vergeblich haben wir uns in dem Werke bemüht, die anordnende Hand des berühmten Violinspielers zu erkennen, doch weder eine Strichart, noch Vortragszeichen, noch ein sogenannter ausgesetzter Bass ist zu finden. Drei Stimmen und eine fortlaufende Zahlenreihe unter dem Basse, das ist Alles, was uns Herr Professor Joachim giebt: Nun seht allein zu wie ihr fertig werdet, mir ist

das Zeugs zu trocken! — Soll das etwa anregend auf das musicirende Publikum einwirken? Geben die Herren die Werke nur heraus, um überhaupt etwas herausgegeben zu haben? Dann ist es freilich besser, die Werke bleiben in den Bibliotheken stehen und warten der Hand, die es versteht, sie für unsere Zeit neu zu beleben. Selbst dem Fachmanne kann so eine Ausgabe nicht genügen, die nirgends die Spur einer Kritik trägt.

Mittheilungen.

* Dom. Mettenleiter hat zur Musikgeschichte der Stadt Regensburg und zu jener der Oberpfalz (Regensburg, Bössenecker) ein ausführliches alphabetisches Namensregister angelegt, dessen Druck durch seinen Tod verhindert wurde. Da beide Werke sehr reiches aber ungeordnetes Material für die Musikgeschichte aufspeichern, so sind sie ohne Index beinahe unbrauchbar. Sollte sich eine genügende Zahl von Subscribenten zur Deckung der Druckkosten beider Register finden, so bin ich in der Lage, dieselben vervielfältigen zu lassen. Man wende sich gütigst an die Red. dieser Bl. oder an den Unterzeichneten. **Frz. Xav. Haberl**, Domkapellmeister in Regensburg.

* Bellermann (Heinrich), Die Grösse der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie von ... Mit 2 lithogr. Tafeln. Berlin 1873, Verlag von Julius Springer. gr. 8°. VIII und 93 Seiten. Pr. 1 Thlr. Stützt sich auf die reine Stimmung beim Gesange und negirt die Temperatur. Da der Verfasser aber seinen Chor am Klaviere leitet, so ist die reine Stimmung auch in seiner Praxis nur ein idealer Wunsch.

* Bibliotheca Typographica. Manuscripte, Incunabeln, Bücher mit Holzschnitten und Kupfern. Reformations-Schriften. Bibliograph., palaeograph. u. literarhistor. Werke. Aus dem Nachlasse des Geh. Justiz-Rath Barnheim in Insterburg (Preuss. Lithauen). Versteigerung am 8. Mai 1873 und folgende Tage in Berlin. Bestellungen übernehmen sämmtliche Buchhandlungen und J. A. Stargardt in Berlin, Jägerstr. 53.

In musikalischer Hinsicht enthält der Katalog nur wenige Werke: Meibom, Joh. Walther's Passion, Manusc. von 1552 und einige Neuere.

* Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Organ des german. Museums. 1873 Nr. 1. Zwei zu den deutschen Reichskleinodien gehörige Futterale, von A. Essenwein. — Aus dem Briefbuche des Meisters Simon von Homburg, von W. Wattenbach. — Aus einer Beschreibung der Stadt Lindau von 1602 im 3. Thl. Roenichs, von Würdinger. — Aus Handschriften der k. und Universitätsbibl. zu Breslau, von A. Schultz. Beilage: Chronik und Anzeigen.

* Nach einstimmigem Beschlusse der Gesellschaft für Musikforschung vom 27. Januar 1873 ist der Paragraph III. der Statuten in folgender Weise geändert worden und tritt hiermit in Kraft:

„III. Jedes Mitglied erhält die Monatshefte frankirt zugesandt.“

Quittung über gezahlte Beiträge für 1873. 2 Thlr. erhalten von den Herren: Algeier, Battlogg, C. Dreher (6 Thlr.), L. Ehlert, W. Oppel, Jul. Schäffer, Bote u. Bock, Bode, Breitkopf u. Härtel, Dörffel. Dr. Fraidl, Fürstenau (4 Thlr.), Prof. Grell, Haberl (4 Thlr), Mich. Haller, Em. Mai, Teschner. Berlin, den 28. Februar 1873.

Nach dem Beschlusse vom 19. August 1872 (Monatsh. 1872 p. 188) werden die bis März nicht eingezahlten Beiträge von 2 Thlr. durch Postvorschuss von der Verwaltung eingezogen. Wir bringen dies hiermit in Erinnerung.

* Der dritte deutsche Musikertag wird am 14., 15. und 16. April dieses Jahres in Leipzig abgehalten und sind Anmeldungen an Herrn Prof. Carl Riedel in Leipzig (Lindenstr. 6) zu richten. Zur Berathung sollen unter anderem kommen: Reform der musikalischen Pädagogik, des Schulgesanges und des Seminarmusikunterrichts, ferner Kreirung einer Staatsbehörde für Musik und Konzertverbände kleinerer Städte.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.

Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

V. Jahrgang. 1873.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 4.

Drucke von Ottaviano Petrucci

auf der Bibliothek des Liceo filarmonico in Bologna.

Ein bibliographischer Beitrag

zu Ant. Schmid's Ottaviano dei Petrucci (Wien 1845)

von

Fr. X. Haberl, Domkapellmeister in Regensburg.

Schon im Artikel „Messen von Adrian Willaert" (siehe diese Zeitschrift III. Jahrg. pag. 81.) und in denen über Matthias Herrmann (III. u. IV. Jahrg. No. 12 u. 1.) hatte ich Gelegenheit auf sehr frühe und seltene Drucke aufmerksam zu machen; auf mehrseitige Aufmunterung hin unternehme ich es in Folgendem, alle in Bologna vorhandenen Druckwerke Petrucci's aufzuführen, und die in Schmid's bekanntem Buche nicht enthaltenen oder mangelhaft beschriebenen Incunabeln, die aus Petrucci's Officin hervorgingen, genauer zu kennzeichnen, und dadurch der musikalischen Wissenschaft zugänglicher zu machen. Durch einen zweimonatlichen Aufenthalt in Bologna war ich bei der stupenden Kenntniss des dortigen Bibliothekars Gaetano Gasparj und seiner unbegrenzten, wahrhaft liberalen Dienstfertigkeit im Stande, die einzelnen Musikincunabeln sowie die kostbaren Notizen Gasparj's benutzen zu können. A. Catelani hat wohl auf Anregung Gasparj's in der Gazzetta Musicale di Milano*) die zwei ältesten, bisher unbekannten Petrucci'schen Sammelwerke ausführlich geschildert, und Fétis (auch Ambros in seiner Musikgeschichte hat) sich in

*) Auch separat zu haben unter dem Titel: „Bibliografia di due stampe ignote di Ottaviano Petrucci da Fossombrone. Milano, Giov. Ricordi. Fr. 2, cent. 50.

der 2. Auflage seiner Biographie universelle, Art. Petrucci, die Resultate dieser Publikation angeeignet, aber demungeachtet dürfte es nicht uninteressant sein: a) den ganzen Reichthum der Bologneser Bibliothek an diesen Incunabeln gesammelt vor sich zu sehen; b) die Notizen Catelani's in Deutschland in weiteren Kreisen bekannt zu machen; c) die gedrängten Notizen von Fétis und Ambros bis an ihre Quellen zu verfolgen.

Erfinder des Notendruckes mit beweglichen Typen ist bekanntlich Ottaviano Petrucci, in Fossombrone gebürtig. Vorher hatte man die Musiknoten nur in Holz geschnitten, und wenn dieselben auch bei grösserem Formate ziemlich deutlich ausfielen, bei manchen Werken sogar musterhaft schön sind*), so war doch die langwierige und kostspielige Herstellung eines musikalischen Opus auf diesem Wege ein bedeutendes Hinderniss für die Verbreitung praktischer Musik. Wunderbar bleibt die Erscheinung, dass die typographischen Arbeiten Petrucci's gleich mit einer Sauberkeit und Feinheit ausgestattet sind, von der nach allgemeiner Verbreitung dieser Kunst, besonders nach 1550 keine Spur mehr zu entdecken ist, — gerade die gegentheilige Erscheinung von den übrigen mechanischen Erfindungen, die erst nach und nach vervollkommnet wurden.

Am 25. Mai 1498 hatte Petrucci das Privilegium für seine Erfindung von der Republik Venedig erhalten, aber erst drei Jahre nachher, am 15. Mai 1501 erschien das erste Produkt seiner Werkstätte, das als Unicum sich vorfindet: Harmonice Musices Odhecaton A. (Siehe Figur 1.)

Auf dem zweiten Blatte (Vorderseite) steht die Dedication Petrucci's, die einzige, die in seinen Musikdrucken zu finden ist. Sie lautet mit dem Briefe des Barth. Budrio also:**)

Octauianus Petrutius forosemproniensis Hieronimo Donato patricio Veneto Felicitatem.

NOVERAM iam pridem te summum uirum Hieronyme: summum patronum. Extant enim ingenii tui monumenta egregia: quibus tuarum uirtutum quasi effigiem dum intuemur sic animis nostris imprimeris et inheres: ut cum de disciplinis: et bonis artibus sermo incidit: uel cogitatio subit: statim occurras. Sed et Bartholomaeus Budrius utraque lingua clarus: et tui studiosissimus me assidua predicatione tuarum laudum: quamque caste sanctiora illa totius philosophiae studia musice temperes: in admiratione tui ita confirmauit:

*) Z. B. in der brillant gedruckten von L. Senfel redigirten Sammlung: (Versalien) Liber selectarum | cantionum quas | vulgo Mutetas | appellant sex | quinque et | quatuor | vocum. Augsburg 1520. Stadtbibl. Regensburg.

**) Der Text ist nach A. Catelani, welcher leider die Abkürzungen modernisirt hat. Die Interpunction ist beibehalten. Interessante Stellen aus Dedication und Brief lasse ich mit durchschossenen Lettern hervorheben.

ut mihi non esset diu deliberandum: cui potissimum meas delicias: meos amores committerem: cui perpetuo dedicarem. Non pridem uir clarissime animaduerteram rei impressoriae artifices certatim ex omnibus disciplinis noui aliquid quottidie proferre: musicam uero illam numerosam siue discantum malis sine qua non deum optimum maximum propiciamus: non nuptiarum solennia celebramus: non conuiuia: non quicquid in uita iucundum transmittimus: ab hisdem opificibus neglectam iacere. Mox edoctus ingeniosissimos uiros difficultate uictos sepius ab inceptis destitisse: hoc ego erectus si me quoque possem tollere humo: latinum uero nomen et Venetum imprimis: ubi haec parta et perfecta forent: hac quoque nostri inuenti gloriola uirum uolitare per ora: consilio usus ipsius Bartholomei uiri optimi rem sum: puto feliciter agressus: tam arduam: quam iucundam: quam publice profuturam mortalibus. Si quidem diuinus ille plato: eas demum beatissimas fore ciuitates iudicauerint in quibus adolescentes solida hac: qualemque ipse secutus caeteris uideris prescripsisse: musica delectati: sordidis illis uoluptatibus renunciauerint. Quod breui futurum nobis maxime sperandum. Commoda enim carminum huiusmodi occasione ingenui adolescentes inuitati: et dicatura ipsa in admirationem tui erecti: ad imitationem quoque non degeneri emulatione excitabuntur. Paululum modo sentiant tibi industriam nostram non improbari. Vale ac nos nostraque quo potes patrocinio libens tutare. Venetiis decimo octauo cal. iunias. Salutis anno. MDI.

Bartholomaeus Budrius Iustinopolita Hieronymo donato patricio Veneto. S.

Soleo Hieronyme clarissime ac omnium bonarum artium cumulo eminentissime: tacita admiratione: qua hominum ingenia prosequor iucundissime affici: huiusque declarandae quamuis occasionem auidissime arripere. ita enim sentio et conscientiae: et professionis testimonio (quod possum) ingrati animi ac malignitatis crimen effugere. Quod tum caeteris: tum uero tibi imprimis maxime probatum uelim. quem ita admiramur: ita suspicimus: ut contemplatione tui receptissimum illud quasi oraculum *αλλ'ουποσαμα παντα θεοι δοσαν αντρωποισι* sapientissimi uatis animum delusisse uideatur: illud uero haud quaquam pulcherrime enim in te: *σοφον τι χρημ'αντρωποσ.* omnia enim tibi pariter cum sapientia quae ne singula prosequar et tui pudoris: et meae imbecillitatis ratio facit: cum et alioqui suscepti negotii amplissimum mihi fructum proposuerim: si nouus hic tuae urbis foetus: communem patriam tecum nobilitaturus: me quoque deprecatore in chorum tuarum musarum recipiatur. quem foecunda parens ingeniorum natura iamdiu parturiens: post aliquot abortus tandem Octauian petrutii solertissimi uiri ope subnixa:

omnibus numeris absolutissimum edidit dignus profecto et hic uir: quem omnes admirentur: uel ob hoc: quod rem pulcherrimam sepe a summis ingeniis infeliciter tentatam solus perfecerit: dignus: quem tu ita suscipias: ut et caeteri intelligant: eidem non plus ingenii in nouo inuento perficiendo: quam iudicii in patrocinio deligendo superfuisse. En igitur tibi primitiae camenarum prouentus. ex uberrimo ac numerosissimo seminario Petri Castellani e predicatorum familia: religione: et musicae disciplina memoratissimi: cuius opera: et diligentia centena haec carmina repurgata: et professione summorum auctorum: et imprimis quod tibi dicata inuidia maiora: tuis auspiciis publicum captura dimittimus.

Die Rückseite des 2. Blattes weist den alphabetischen Index auf, der aber (wie das bei den meisten Drucken des 16. und 17. Jahrhunderts der Fall ist) nicht genau mit dem in Nachfolgendem specificirten Inhalt übereinstimmt.

Auf Blatt				
3	Rückseite	Ave Maria	a 4	De Orto
4	„	Ie cuide sece tamps me dure	„	„
5	„	Hor oires une chanson	„	„
6	„	Nunqua fue pena maior	„	„
7	„	Brunette	„	Io. Sthokem
8	„	Iay pris amours	„	„
9	„	Nenciozza mia	„	Iapart
10	„	Ie ne fay plus	„	„
11	„	Amour amours	„	Hayne
12	„	Bergerette sauoyene	„	Iosquin
13	„	E qui le dira	„	„
14	„	Cest mal charche	„	Agricola
15	„	Helas que poura deuenir	„	Caron
16	„	Adieu mes amours	„	Iosquin
17	„	Por quoy non	„	Pe. de la rue
18	„	Por quoy ie ne puis dire	„	Io. Sthokem
19	„	Mon mignault	„	„
20	„	Dit le bourguygnon	„	„
21	„	Hela ce nest pas	„	Sthokhem
23	„	Iay pris amours	„	Iapart
24	„	Se congie pris	„	„
25	„	Amours amours amours	„	„
26	„	Cela sans plus	„	? *)
27	„	Rompeltier	„	Ia. Obreht
28	„	Alons ferons la barba	„	Compere

*) Fehlt ein Blatt.

29	Rückseite	Tmeiskin	a 4	Isac
30	„	Ung franc archier	„	Compere
31	„	Lo seraie dire	„	? *)
32	„	Helas que il est a mon gre	„	? *)
33	„	Amor fait mult tant que argen dure	„	?
34	„	Nostre cambriere si malade	„	?
35	„	Acordes moy	„	?
36	„	Tan bien mi son pensa	„	Iapart
37	„	Le seruiteur	„	Busnoys
38	„	Iames iames iames	„	„
40	„	Nous sommes de lordre de saynt babuyn	„	Compere
42	„	Ie nay dueul	„	Agricola
44	„	Iay prius amours tout au rebours	„	Busnoys
45	„	Helogeron nous	„	„
46	„	Vostre bargerenette	„	Compere
47	„	Ie ne demande aultre de gre	„	Busnoys
48	„	Pensif marj	a 3	Ia. Tadinghen
49	„	La morra	„	? *)
50	„	Me doibt	„	? *)
51	„	Male bouche	„	Compere
52	„	Lhome banni	„	Agricola
53	„	Ales regrets	„	„
54	„	La stangetta	„	Uuerbech
55	„	Helas	„	Ysac *)
56	„	Se mieulx	„	? *)
57	„	Helas	„	Tinctoris *)
58	„	Venis regrets	„	Compere
59	„	Ma bouche rit	„	Okenghem
60	„	Royne de fleurs	„	Alexandre
61	„	Si dedero	„	„
62	„	A les regres	„	Hayne
63	„	Garisses moy	„	Compere
64	„	Mes pensees	„	? *)
65	„	Fortuna per ta cruelte	„	Vincinet
66	„	Cela sans plus	„	Iosquin
67	„	Mater patris	„	Brunel
68	„	Malor me bat	„	Okenghen
69	„	La plus des plus	„	Iosquin
70	„	Ales mon cor	„	Alexander
71	„	Madame helas	„	Iosquin
72	„	Le corps	„	Compere
73	„	Tant ha bon oeul	„	„

*) Fehlen 8 Blätter.

74	Rückseite	Tander naken	a 3	Obreht
76	„	Si a tort on ma blamee	„	„
77	„	Les grans regres	„	„
78	„	Est possible que lhome peult	„	„
79	„	De tous biens	„	Pe. bourdon
80	„	Fortuna dum gran tempo	„	Iosquin
81	„	Crions nouvel	„	Agricola
82	„	Benedictus	„	Isac
83	„	Le renuoy	„	Compere
84	„	O uenus bant	„	Iosquin
85	„	Ma seule dame	„	„
87	„	La alfonsina	„	Io. ghiselin
88	„	Le eure e venue	„	Agricola
89	„	Puis que de vous	„	„
90	„	Mon souenir	„	„
91		Royne du ciel	„	Compere
91	„	Marguerite	„	„
92	„	Ha traytre amours	„	Io. stoken
93		Mais que ce fust	„	Compere
93	„	Venus tu ma pris	„	De Orto
94	„	Disant adiu madame	„	„
95		Gentil prince	„	„
95	„	Iay bien a huer	„	Agricola
97	„	Tsat een meskin	a 4	Bl. fehlt.
99	„	A laudienche	„	?
101	„	La turatu	„	?
103	„	Meskin es hu	„	?
„	„	De tous biens	„	Iosquin

Was Gutenberg's Erfindung etwa 50 Jahre vorher für die humanistischen Studien war, den Werth, den seine sogen. 42zeilige Bibel in der Culturgeschichte hat, das ist Petrucci's Versuch für die musikalische Kunst, den gleichen Werth hat sein Odhecaton*) für die Musikgeschichte.

Catelani hat aber nicht das Odhecaton „in dieser Auflage" als erstes Druckwerk aufgeführt, sondern die unten näher bezeichneten Canti B, da er sich durch den Datum der letzteren (5. Februar 1501) irre führen liess und glaubte, das Odhecaton vom 15. Mai 1501 sei eine zweite Auflage. Dem ist nicht so. Fétis giebt ganz richtigen Aufschluss über die chronologische Schwierigkeit, indem er aufmerksam macht, dass damals vor Einführung des gregorianischen Kalenders, das Jahr nicht wie jetzt mit dem 1. Januar, sondern mit der

*) Die etymologische Ableitung dieses Wortes ist: ᾠδή (aus ἀοιδή und ἑκατόν = hundert Gesänge, Lieder.

Vigilie von Ostern (Charsamstag nach der Osterkerzenweihe) begann. Das Jahr 1501 erstreckte sich demnach vom 11. April bis 26. März, folglich sind die Canti B mehr als neun Monate nach dem Odhecaton publicirt, und das in Bologna sich vorfindende Exemplar ist wirklich der erste Petrucci'sche Druck. Catelani versucht es 1) aus dem Buchstaben A; 2) aus der Dedication Petrucci's, die Entstehungszeit des Odhecaton vor den Canti B zu beweisen, und glaubt 3) die Dedication mit dem Datum 15. Mai 1501 sei erst später von Petrucci eingelegt worden, da am Schlusse einige Blätter fehlen und man deshalb nicht, wie bei allen kompleten Petrucci'schen Drucken in der Lage ist, aus dem Schluss Datum und Druckjahr zu erkennen, — allein nach obiger Lösung des Räthsels sind diese Vermuthungen entbehrlich. —

Beispiele Petrucci'schen Druckes sehe man in Schmid's mehrerwähntem Buche; das Odhecaton, die Canti B und die Motetti A numero trenta tre sind noch in Partiturform gedruckt, Cantus und Tenor links, Contra und Bassus rechts. Die Messen von Josquin aber (27. September 1502) und viele nachfolgende Werke sind in Einzelstimmen edirt. Format beinahe immer kl. Querquart. Druckerzeichen siehe bei Schmid (Figur 5). Das Papier ist ausgezeichnet, fest, glatt, wie satinirt, und hat nach beinahe vierhundert Jahren einen pergamentartigen Ton. Die Druckerschwärze ist glänzend und tiefschwarz, und schimmert trotzdem auf der Rückseite nicht durch, die Blätter sind an den Ecken elegant abgerundet, — mit einem Worte: „dieses erste musikalische Druckwerk wetteifert mit den schönsten modernen Notendrucken, ja übertrifft sie in einzelnen Theilen.“ — Das zweite Opus Petrucci's (auch in Bologna) ist vollkommen gut erhalten (es fehlen nur Blatt 4—6, 23, 37, 43 und 47) und ist 24 Centimeter hoch, 16 Centimeter breit. Die Notenzeilen haben 17 Centimeter. Das Titelblatt (siehe Figur 2).

Auf der Rückseite ist der alphabetische Index, auf dem 2. Blatte beginnen die Gesänge in folgender Ordnung:

Blatt				
2	Rückseite	Lomme arme	a 3	Iosquin
2	„	Virgo celesti	a 5	Compere
3	„	Iay pris amours	a 4	Obreht
7	„	Vray dieu qui me confortera	„	„
8	„	Lourdanlt lourdanlt	„	Compere
9	„	Se suis tropionnette	„	„
10	„	Ce nest pas	„	Pe. de la rue
11	„	Lautrier q. passa	„	Busnoys
12	„	Reuelies vous	„	„
13	„	En chambre polié	„	„

14 Rückseite	Ie suis amie du forier	a 4	Busnoys
15 „	Mon mari ma deffamee	„	De Orto
16 „	Cela sans plus	„	„
17 „	Bon temps	„	„
18 „	A qui direlle sa pensee	„	„
19 „	Cela sans plus	„	„
20 „	Mon pere ma mariee	„	„
21 „	Myn morghen ghaf	„	Obreht
22 „	Coment peult hauer ioye	„	Iosquin
24 „	Helas helas helas	„	Ninot
25 „	Tous les regres	„	Pe. de la rue
26 „	Ve ci la danse barbarj	„	Vaqueras
27 „	Dung aultre amer	„	De Orto
28 „	Noe noe noe	„	Brumel
29 „	Una moza falle yo	„	„
30 „	E la la la	„	„
31 „	Fors seule ment	a 4	Pe. de la rue
32 „	Et dont reuenes vous	„	Campere
33 „	Iay pris amours	„	Iapart
34 „	Ie cuide	„	„
35 „	Franch cor quastu	a 5	De Vigne
36 „	Amours me trotet sur la pance	a 4	Lourdoys
38	Basies moy	„	Iosquin
38 „	Va uilment	„	Obreht
40	Orsus orsus bouier	a 3	Bulkyn
40 „	Basies moy	a 6	„
41 „	Aue ancilla trinitatis	a 3	Brumel
42 „	Si Sumpsero	„	Obreht
44 „	Mon pere ma dona mari	a 4	„
45 „	De tous biens	a 3	Ghiselin
46 „	Pour quoy fu fiat ceste emprise	„	„
48 „	Adieu fillette de regnon	„	„
49 „	Chanter ne puis	„	Compere
50 „	Ie nous empire	a 3	Agricola
51 „	A qui dirage mes pensees	„	„
52 „	La regretee	„	Hayne
53 „	En amours que cognoist	„	Brumel
54 „	Ie despite tous	„	„
55 „	Le grant desir	„	Compere

Auf dem letzten Blatte steht mit gothischen Lettern: Impressum Venetiis per Octauianum Petrutium Forosemproniensem die 5 Febraurij (sic!) Salutis anno **1501** Cum privilegio inuictissimi Domini

Venetiarum q. nullus possit cantum Figuratum Imprimere sub pena in ipso priuilegio contenta.

Registrum ABCDEFG.

Omnes quaterni.

Ueber die Motetti A numero trenta tre (Schmid p. 32) und die andern Drucke Petrucci's (im Ganzen enthält die Bibliothek 24!) in einem folgenden Artikel.

Die Kirchenmelodien Johann Crüger's.

Vom Seminarlehrer **Bode** in Lüneburg.

Die nachstehende Abhandlung soll nur einer Erörterung über die Anzahl der von Joh. Crüger verfassten kirchlichen Singweisen gelten. Was die Eigenart derselben und insonderheit ihren Werth anbetrifft, so können wir uns hierfür mit voller Uebereinstimmung auf von Winterfeld's Ausführung und Urtheil (Ev. Kirchengesang II. 159 ff.) beziehen. Dagegen sind dieses Forschers Aufzählung und Nachweise der von Crüger herrührenden Melodien (ebendas. p. 170 und 171) mangelhaft, desgl. die Angabe über die Zahl der annoch im Gebrauche sich befindenden.*) Der Joh. Crüger mit Sicherheit zuzuschreibenden Singweisen rechnet Winterfeld im ganzen 71; er fügt hinzu, dass von denselben nur noch 17 in der Gegenwart fortleben. Letzteres ist unrichtig; es lassen sich den von Winterfeld gesperrt gedruckten 17 Singweisen noch mehrere andere anreihen, so z. B. für Hannover die beiden Mel.: „Mein Herz du solt den Herren billig preisen“ und „Gott des Himmels und der Erden.“ Sodann aber müssen von den 71 Melodien Winterfeld's mehrere ausgeschieden werden, welche theils nur Umarbeitungen älterer sind, theils nicht mit voller Gewissheit Joh. Crüger beigelegt werden können; jener sind 5, dieser 2. Da ausserdem sich unter jenen 71 Singweisen eine befindet, die, was Winterfeld entgangen ist, bereits dem 16. Jahrhunderte entstammt, so sind im ganzen 8 von der Zahl 71 in Abzug zu bringen, dass also nur 63 davon als unantastbares Crüger'sches Eigenthum verbleiben. Es stellt sich indess die Zahl der hinreichend bezeugten Original-Singweisen Joh. Crüger's um 8 höher, was der Forschung Winterfeld's entgangen ist, so dass die Gesammt-

*) Die Arbeit Langbecker's (Joh. Crüger's Choralmelodien ... Berlin 1835) habe ich leider nicht zur Hand haben können; für die sachlichen Ergebnisse wird sie indess wohl kaum von Bedeutung sein, da Winterf. 10 Jahre später geschrieben und also unstreitig Langb.'s Werk mit berücksichtigt hat. Döring (Choralkunde) und Koch (Kirchenl. 3. Aufl. 1868 IV. 99—106) folgen durchgehends der Winterfeld'schen Spur, letzterer da, wo er neuere Aufschlüsse mit heranzieht, in der höchst unkritischen Weise, der man in diesem sonst so verdienstvollen Sammelwerke so gar häufig begegnet.

zahl 71 bleibt; nur sind dies, wie bemerkt, nicht alle die von Winterfeld angeführten.

Die ungenauen Angaben Winterfeld's beruhen zum Theil darauf, dass die Urheberschaft Joh. Crüger's in den von dem letzteren herausgegebenen Gesangbüchern nicht allemal genau und übereinstimmend bezeichnet ist. Das erste derselben, das „Newe vollkömliche Gesangbuch, Augspurgischer Confession ... Berlin ... 1640“ hebt die Autorschaft Crüger's durchgehends auf etwas umständliche Weise hervor: „auff folgende Melodia Joh. Crüg.:“ und ähnlich. Die „Praxis pietatis melica,“ welche eine grosse Reihe von Auflagen erlebte und etwa hundert Jahre hindurch das hauptsächlichste Gesangbuch für Berlin u. a. O. blieb, ist vor kurzem erst wieder in einer wahrscheinlich aus dem J. 1648 herrührenden Ausgabe, der dritten, bekannt geworden. Das durch Hrn. Ritter in Magdeburg ans Licht gezogene Exemplar derselben (dessen Titelblatt leider fehlt) hat der sel. Winterfeld nicht mehr gesehen; er hätte auf Grund dieses Buches seine Zeitangaben über das früheste Erscheinen bei einer Reihe Crüger'scher Singweisen umdatiren müssen. Die Urheberschaft Joh. Crüger's bleibt in diesem Gesangbuche ganz unbezeichnet. In dem von dem Buchdrucker Christoph Runge auf Veranlassung der Kurfürstin Luise Henriette herausgegebenen Gesangbuche: „Dr. M. Luthers Vnd anderer vornehmen geistreichen und gelehrten Männer Geistliche Lieder und Psalmen ... Berlin ... Im 1653. Jahre“ geschieht die Bezeichnung der Autorschaft durch Hinzufügung der Buchstaben J. C. (oder Cr.) In gleicher Weise machen es die nun folgenden Ausgaben der „Praxis pietatis melica“ vom Jahre 1656 an, welche jene Buchstaben hinter den Noten des bezifferten Basses folgen lassen (Runge's Gesangbuch giebt lediglich die Melodien). Zwischen 1648 und 1656 ist in den Ausgaben der Praxis p. m. abermals eine Lücke, welche bislang noch nicht hat ausgefüllt werden können. Auch die letzt gedachte Ausgabe ist Herrn von Winterfeld erst nach dem Erscheinen des 2. Theils seines Ev. Kirchengesanges zu Gesicht gekommen, so dass er aus Anlass derselben S. IX. der Einleitung zum dritten Theile einige nachträgliche Ergänzungen zu dem macht, was er früher über J. Crüger's Singweisen ausgeführt hatte. Rücksichtlich der 71 Melodien, welche Winterfeld als Crüger'sches Eigenthum bezeichnet, bemerkt derselbe, dass ihrer nur 66 auch die äussere Beglaubigung hätten; die übrigen 5 nimmt er aus anderen Gründen für Crüger in Anspruch. Als erste Quelle jener 66 hatte er (II. 170 ff.) bezeichnet: das Gesangbuch v. J. 1640 (für 18 Mel.), die Geistlichen Kirchenmelodien v. J. 1649 (14 Mel.), Runges Gsgb. 1653 (9 Mel.), das Dresdener vom J. 1656 (4 Mel.), die von Joh. Crüger herausgegebene PSALMODIA SACRA 1658 (10 Mel.) endlich die P. piet. mel. vom J. 1666 (11 Mel.).

Der mit Joh. Crüger's Namen bezeichneten, demnach als von ihm unzweifelhaft herrührenden Singweisen zählen wir, wie bereits erwähnt, 71. Die ersten Quellen für dieselben sind die nachstehenden sechs Gesangbücher:

1. Das Berliner Gesangbuch v. J. 1640 (18 Mel.)
2. Die Praxis piet. melica v. J. 1648, 3. Aufl. (16 Mel.)
3. Die Geistlichen Kirchenmelodien 1649 (3 Mel.)
4. Das Runge'sche Gesangbuch v. J. 1653 (18 Mel.)
5. Die Praxis pietatis mel. v. J. 1656 (13 Mel.) endlich
6. „ „ „ „ v. J. 1661 (3 Mel.)

Hierbei ist indess zu bemerken, dass eigentlich nur die unter Nr. 1 und 3 bezeichneten Werke wirklich als erste Quelle für die dahinter eingeklammerte Zahl Crüger'scher Melodien gelten dürfen. Bei den andern wird eine und die andere bislang noch nicht wieder ans Licht gezogene, vor die betreffende Jahreszahl fallende Ausgabe der Praxis P. M. der eigentliche erste Fundort sein, und wenn auch nicht für alle, so doch wohl für mehrere der vorläufig noch jenen zu gute kommenden Tonweisen. Die vor 1648 und dann wieder vor 1656 erschienenen Ausgaben der P. P. M. sind, wie schon angedeutet, überall noch nicht wieder aufgefunden, dagegen zwischen 1656 und 1661 neuerdings zwei weitere Ausgaben, aus den Jahren 1658 und 1659. Dieselben, im Privatbesitze befindlich, sind mir bei dieser Arbeit nicht zugänglich gewesen. Beide Exemplare sind unvollständig; sie werden, wie ich kaum bezweifeln möchte (namentlich was die Ausgabe von 1659 anbetrifft) diejenigen Singweisen bereits enthalten, als deren erste Quelle die spätere Ausgabe vom Jahre 1661 von mir angegeben worden ist.

Es möge nunmehr gestattet sein, im Folgenden den Gesammtbestand Crüger'scher Kirchenmelodien im Einzelnen darzulegen.

Das erste von Joh. Crüger herausgegebene Gesangbuch vom Jahre 1640 (zu Berlin in zwei Exemplaren vorräthig, in den Sammlungen der St. Nicolaikirche und des Brandenburger Consistoriums) enthält zu 248 Liedern 137 Singweisen, deren Zahl sich jedoch auf 136, oder wenn man will auf 133 verringert, indem zwei Singweisen einander ganz gleich, in drei weiteren Fällen aber fast gleich sind. Mit Ausnahme zweier ist allen ein bezifferter Bass beigegeben. Einmal findet sich ein dreistimmiger Satz: Cantus I und II und B.; eine jede der beiden Oberstimmen enthält diesmal eine besondere Melodie. Dem Basse ist das erste Textgesetz untergedruckt. Von den Singweisen dieses Gesangbuches sind 21 mit Crüger's Namen bezeichnet. Hiervon sind indess fünf nur Umarbeitungen älterer Singweisen, die wir vor der Hand ausser Acht lassen, so dass also 16 als Crüger'sche Originalmelodien bleiben. Hierzu sind indess zwei weitere Liedweisen hinzuzufügen, welche auf Grund späterer Bezeugung eben-

falls als Crüger's Eigenthum gelten dürfen. Diese achtzehn Crüger'schen Tonweisen des Gesangbuches vom Jahre 1640 sind die nachstehenden. Wir halten uns dabei an die Reihenfolge im Buche selbst. Zur Sicherstellung ist die Anfangszeile der Melodie in Buchstaben mitgetheilt. Wo die Töne einer höheren Oktave angehören, ist dies durch Striche angedeutet. Lateinische und grosse Buchstaben zeigen einen doppelt so hohen Notenwerth an.

1. Nun jauchzet all' ihr frommen.

Hypojonisch (mixolydisch?): g h a h cis'' d'' h. Erst 1653 mit J. C. bezeichnet. Adventslied von Mich. Schirmer, hier zuerst erscheinend.

2. Lob sei dem allerhöchsten GOtt.

F dur: f f g a c'' b a g. Zu diesem Liede der Böhmischen Brüder kommen vor Crüger mehrfach ältere Weisen vor.

3. Lobt GOtt ihr christen alle gleich.

D moll, 3/1: b f g a h c'' a b'' a. Die bekanntere Dur-Melodie dieses Liedes, herrührend von dem Dichter desselben, Nic. Herman, erscheint mit dem Texte gleichzeitig in einem Einzeldrucke vom Jahre 1556.

4. Das alte jahr vergangen ist.

Dorisch: d f g a b'' c'' h a. Nach Avenarius (Epistolischer Christen-Schmuck, Arnstadt 1722) besass derselbe den ersten Abdruck dieses Liedes vom Jahre 1588 (wahrscheinlich des Dichters, Joh. Steuerleins Sieben vnd zwantzig new Geistlicher Gesäng, mit vier Stimmen) „mit angehängter gewöhnlicher Melodey." Letztere ist vielleicht dieselbe, welche sich bei Bodenschatz 1608 p. 47—50 findet (a a g e a g e fis), und die sich noch lange erhält.

Fortsetzung folgt.

Recensionen.

LUDOVICI VIADANAE Missa sine nomine Quatuor vocum. Ex codicibus impressis redegit Frz. Xav. Haberl. MDCCCLXXIII. Ratisbonae, Neo-Eboraci et Cincinnatii, Sumtibus, chartis et typis Friderici Pustet, S. Sedis apostolicae typographi. In 4⁰. Partitur 15 Sgr. Stimmen 4 Sgr.

Die Messe ist aus demselben Druckwerke von 1596 entnommen, wie die im Jahre 1871 von Haberl herausgegebene Messe „L'hora passa." Der praktischen Ausführung halber ist die Messe vom Herausgeber eine Sekunde höher transponirt worden und hat Vorzeichnung von einem ♯ erhalten. Da hierbei nur die richtige Intonation die Transposition vorgeschrieben hat, um einem Irrthume der Dirigenten vorzubeugen, so können wir uns nur einverstanden mit dem Herrn Herausgeber erklären. Ausserdem sind auch die Athmungszeichen und Accente vorgeschrieben, so dass der Dirigent nirgends irren kann, selbst wenn er in der altklassischen Musik ein Fremdling ist. Was nun die Messe selbst betrifft, so bietet sie meistens nur akkordliche Zusammenklänge, in die hin und wieder einige Melisma eingestreut sind. Ein grosses Kunstwerk ist die Messe

nicht, und mag wohl der Herausgeber mehr die leichte Ausführbarkeit derselben und den Mangel an guten Gesangswerken im Auge gehabt haben, als die Musikliteratur mit einem unbekannten Meisterwerke zu bereichern. Bedenkt man die Dürftigkeit der meisten Kirchenchöre, so müssen wir Herrn Haberl völlig beistimmen, denn er erreicht dadurch seinen Zweck weit sicherer, als wenn er sich von künstlerischen Interessen hätte leiten lassen.

F. W. JÄHNS (Kgl. Preuss. Prof. und Musikdirektor in Berlin.) Carl Maria von Weber. Eine Lebensskizze nach authentischen Quellen von ... Mit einem bisher unbekannten Bildniss Weber's in Photolithographie. Leipzig, Friedr. Wilh. Grunow. 1873. 8°. 52 Seiten. Preis 15 Sgr.

Nur in der Einseitigkeit der Beschäftigung ist eine annährende Vollkommenheit zu erreichen. Dies Wort bewährt Herr Jähns in der praktischen Bedeutung in vollem Maasse, denn all sein Denken und Thun dreht sich seit einer langen Reihe von Jahren um das Leben und die Werke Carl Maria von Weber's. Merkwürdiger Weise hat sich aber Herr Jähns die Biographie seines Meisters entgehen lassen und hat die Früchte seines jahrelangen Sammelns einem Andeıen überlassen, denn was uns der Verfasser hier bietet ist nur ein Resumé von dem, was der Biograph Weber's, sein Sohn Max Maria von Weber, in der 1864—66 erschienenen Biographie in zwei starken Bänden niedergelegt hat. Die Biographie von Max von Weber ist so vortrefflich und so vorurtheilsfrei geschrieben, dass wir keinen Grund haben nach einer zweiten Biographie des Meisters uns umzuschauen. Der vorliegende Auszug — denn der auf dem Titel gewählte Ausdruck „nach authentischen Quellen“ ist nicht richtig, da die „authentischen Quellen“ bereits in der oben erwähnten Biographie niedergelegt sind und daher in Jedermanns Händen sich befinden – ist nur soweit in Betracht zu ziehen, als er selbstständige Urtheile über Weber als Mensch und Künstler aufweist, und hierin entwickelt Herr Jähns eine Ueberschwenglichkeit, eine Ueberbietung in exaltirten verhimmelnden Ausdrücken, die keinen angenehmen und wahren Eindruck hervorrufen. Die Adverbia wunderbar, unvergleichlich u. a. werden in verschwendrischer Weise gebraucht, und dass Weber sehr viel Unbedeutendes geschaffen hat, dass er in der Verwendung und Verarbeitung seiner Motive nicht nur unbeholfen, sondern geradezu ungeschickt war, dass es ihm nie gelungen ist ein Motiv aus sich selbst zu entwickeln, dass er wenig wählerisch in seinen Melodien war und das Triviale mit gleichem Eifer erfasste wie eine glücklich erfundene Idee, davon erfahren wir kein Wort. In der Extase des Ausdruckes lässt sich Herr Jähns zu ganz wunderlichen Aussprüchen verleiten. So lesen wir Seite 33 oben, nachdem der Freischütz in Berlin einen so grossen Erfolg gehabt hat: „Das war der Grund seines Fluges um den Erdball! Denn ist es nicht ein solcher, wenn wir unter den Punkten, wohin seine Weisen notorisch gedrungen sind, neben Berlin noch nennen Wien, Paris, London?“ etc. Trotz dieser Schwächen, die nur in einer überreizten Ueberschwenglichkeit ihren Grund haben, ist das kleine Werkchen als Auszug aus der umfangreichen Biographie von Max von Weber gut zu gebrauchen, da es die Daten kurz und authentisch beglaubigt (wenn auch die Angabe der Quellen fehlt) zusammenfasst.

Mittheilungen.

* Der Vorstand der deutschen Genossenschaft in Leipzig erlässt einen Aufruf an die Komponisten sich dem Vereine anzuschliessen, damit ihre eigenen Interressen besser

gewahrt werden können. Man sollte kaum glauben, dass ein Unternehmen, welches das eigenste Interesse der Komponisten so nahe betrifft und von ihnen seit Jahren öffentlich verlangt und ihre Schutzlosigkeit tief empfunden wurde — der berliner Tonkünstler-Verein sich früher schon einmal an das preussische Ministerium deshalb wandte, ja sogar eine Petition dem Abgeordnetenhause einsandte — jetzt, nachdem der Verein seit fast 2 Jahren besteht, netto 25 Komponisten beigetreten sind, und davon gehören zwei Berlin an, nämlich W. Taubert und M. Bruch. Die Musiker sind ein eigenes Völkchen. Keine Kunst hängt so sehr von der Gemeinsamkeit ab, als die Musik, und doch isolirt sich der Musiker so gern und ist so wenig geneigt ein gemeinsames Unternehmen mit einem kleinen Geldbeitrage zu unterstützen. Dieses Zurückziehen und Knausern mit dem Gelde, wenn es geistige Interessen betrifft, erstreckt sich auch auf das Lesen der musikalischen Zeitungen. Kein Künstler drängt sich mehr den Redakteuren auf, dass seine Werke und Leistungen öffentlich besprochen werden, als der Musiker, und doch fällt es ihm nicht ein auch nur auf eine musikalische Zeitung zu abonniren; er geht sogar so weit, dass er die Nummer der Zeitschrift, in der ein Werk von ihm besprochen wird, geschenkt haben will. Wie soll dabei eine musikalische Zeitschrift bestehen? Wenn nicht die Dilettanten das Verlangen trügen, sich aus einer musikalischen Zeitung Belehrung zu verschaffen, so würden alle musikalischen Zeitungen aus der Literatur verschwinden. Hier wäre vielleicht ein Strike der Redakteure gegen renitente Komponisten recht am Orte und würde beiden Theilen zum Heile gereichen.

* Die Neue Berliner Musikzeitung wird seit kurzer Zeit von einem Fachmanne redigirt und ist hierdurch aus ihrer allgemeinen Nüchternheit in ein vortreffliches Kunstblatt verwandelt worden, welches mit Umsicht und Sachkenntniss die Interessen der Kunst und Künstler vertritt. Wir wünschen wohl, dass es literarisch und pekuniär von allen Seiten die nöthige Unterstützung fände, damit der Verleger bei dem eingeschlagenen Wege zu verharren im Stande ist.

* Durch den Herrn Oberbibliothekar Van der Haeghen in Gent (Gand in Belgien) wurde mir neulich mitgetheilt, dass sich auf der dortigen „Bibliotheque de l'Université" sehr kostbare Manuscripte von alten Musik-Traktaten befinden und dieselben in dem gedruckten Kataloge „Catalogue méthodique et raissonné des Manuscrits de la Bibliothèque de la ville et de l'université de Gand, Par le Baron Jules de Saint-Genois, Professeur etc. Gand, chez C. Annoot-Braeckman, Imprimeur de la ville. 1849—1852." (8°. VIII. und 499 pp. mit 2 Tafeln) beschrieben sind.

Der Katalog weist Seite 300 folgende Werke auf

Ms. Nr. 421 Fol. 1—33: „Flores musicae artis per Hugonem, sacerdotem Reutlingensem. Eingetheilt in 4 Kapitel. vide Fétis, Biogr. tom. V, 202, alte Ausgabe.

Fol. 34—49: „Ars discantus et argumenta musicae per magistrum Ioan. De Muris cum aliquibus conclusionibus de perfectione et imperfectione figurarum." (Fétis, Biogr. t. VI. 521.)

Fol. 50—62: „Guido super regulas musice artis." (vide Fabricius, III, 126—127.)

Fol. 63—70: „De diversis monocordis, tetracordis, penthacordis, extacordis, eptacordis, octocordis, ex quibus diversa formantur instrumenta musica." Eine Beschreibung der Lyra, der Harfe, des Psalterion, der Viole etc. mit Abbildungen.

Fol. 71—73: „Tractatus de laude et utilitate musice, editus per eximium sacre theologie professorem, magistrum Egidium Carlerii" etc. (vide Fétis, Biogr. III, 53.)

Fol. 74—78: „Complexus viginti effectuum nobilis artis musices." Von Jean Tinctor.

Fol. 78—123: „De arte musices," in 2 Theile getheilt: Theoretica, Practica. Wahrscheinlich ist der Tractat von Denis Lewis de Ryckel verfasst.

Fol. 124—134: „Tractatus de naturâ et proprietatibus tonorum“ von Tinctor.

Fol. 135—140: „Ars intonandi secundum regulas ab institutoribus musice traditas.“

Fol. 140—159: „Formule octo tonorum secundum eumdem Guidonem.“ Am Ende liest man:

„Explicit liber de musica scriptus Gandavi per me M(agistrum) Anthonium de Aggere Sancti Martini. Anni Domini 1503, mense novembri die VIII.“

Fol. 161—168: „Tractatus de notis et pausis.

Fol. 168—177: „Tractatus de alterationibus notarum.“

Fol. 177—186: „De imperfectionibus notarum musicalium.“

Fol. 187—206: „Proportionale musices, libri duo.“

Die vier letzten Ms. sind von Tinctor, vide Fétis, Biogr. VIII, 368.

Der Kodex ist in Fol. und geschrieben um 1503 und 1504. Katalog Seite 341—349 unter II. Liturgie, sind eine Anzahl Psalterien, Missales, Antiphonarien mit und ohne Musiknoten verzeichnet.

* Die Stadtbibliothek in Lüneburg ist reicher an Musikwerken, als Herr Prof. W. Junghans in seinem Aufsatze „Johann Seb. Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg“ (Lüneburg 1870, Stern, pag. 29) mittheilt. Herr Seminarlehrer Bode in Lüneburg hat einen Katalog der dort befindlichen Musikwerke angefertigt und mir eine Kopie übersandt, aus der ich hier Näheres mittheile:

Theoretische Werke 7 Nrn. Glarean (1516), Faber (1560 und 1571), Rhegius (s. a.), Gumpelshaimer (1595), Zacconi (1596), Burmeister (1606).

Manuscripte: 1) mehrere Missale aus sehr früher Zeit in prachtvoller Ausstattung und 2) gesammelte Tonsätze alter Meister in Stimmbüchern von 1575, 1590, 1650, 1659. Die von 1575 sind defect. 1650 u. 59 sind Partituren in Tabulatur. Ferner 1 Bd. in quer 4° italienische Musik aus dem 17. und 18. Jahrh. enthaltend.

Druckwerke: 1) 27 hymnologische Werke, wie Missale und Gesangbücher mit Melodien von 1510, 1557, 1558 etc. bis 1687. 2) Mehrstimmige Gesänge. 1. Sammelwerke: Le Parangon des Chansons, Lyon 1538 und 39. — Thesaurus musicus von 1564.

2. Sammlungen: 1 Sammelband mit 10 Werken, defect, (meist von Lassus).

1 Sammelband (nur Altus) enthält Homer Herpol, Jak. Meiland, Joach. à Burck.

1 Sammelband (11 Hefte) enthält Utendal, Lassus, Criquillon u. a.

1 Sammelband enthält Lassus, Palestrina, de Kerle, Tonsor, Lange, Pevernage u. a.; komplet.

1 Sammelband (kompl.) enthält Lassus, Kessler, Knöfel, Lechner u. a. mit einem Anhange geschriebener Kompositionen.

Gallus Dressler's Teutsche Lieder mit 4 und 5 St. 1575. (3 Stb.)

Casp. Füger, die christlich Kirch hat trauriglich, 1580.

P. Debrenstadius, Ps. 34, 1597.

Lassus, Magnum opus 1604, kompl. nebst Bass. ad organ.

G. Paterman, Hochzeitslied 1610.

S. Calvisius, harmonia cant. eccl. Edit. IV, 1612.

H. Praetorius, Glückwunschgedicht 1614, inkompl.

H. Hartmann, Geistl. Labsal, 1617 und 2 Thl. 1618, fehlen VI. und VII. vox.

J. Schultetus, Thesaur. Music. 1621. (V. vox.)

S. Scheidt, Tabulatura nova 1624, 3 Theile.

Buchanan's Psalmen 1624.

Steph. Otto, Kronen Krönlein 1648, 6 Stb.

Hammerschmid, Motettae 1649; Chor-Musik 1653, kompl.
Joh. Glück, Music. Betrachtung 1660 (fehlt III. vox).
H. Schütz, Psalmen 1661.
Tob. Zeutschner, Music. Kirchen- und Haus-Freude, 1661, inkompl.
Andr. Bontempi, Il Paride, opera musicale. 1662, Fol.
Scherer, Tabulatur, 1664, Fol.
A. Krieger, Neue Arien 1667, inkompl. — Neue music. Ergetzlichk. 1684, kompl.
M. Cazzati, Suonate a 2 viol. 1674. kompl. 3 Stb.
Die neuere Musik ist reich vertreten.

* Les petits riens. Ungedrucktes Ballet von Mozart (1778) von Victor Wilder im „Mènestrel," übersetzt von Dr. W. Langhans. Wir machten schon neulich auf den Artikel im Mènestrel aufmerksam und zogen das Wichtigste aus demselben heraus, die „Berliner Musikzeitung, Berlin bei Bote & Bock, 1873 Nr. 8—10 bringt nun den vollständigen Artikel in deutscher Uebersetzung

* Die Königl. Hochschule für Musik zu Berlin. Von W. Langhans. Musikalisches Wochenblatt, Lpz. bei Fritzsch, 1873 Nr. 8. Der mit Sachkenntniss abgefasste Artikel geht dem Institute und dessen Leiter scharf zu Leibe. Hauptsächlich geht derselbe davon aus, dass aus dem staatlichen Institute, welches sich gleichsam zu einer Universität für Musik gestalten sollte, ein Konservatorium für Musik entstanden, welches durch Engherzigkeit auf das Niveau einer Privatanstalt gesunken ist. Der Verfasser wünscht, und mit Recht, freie Lehre. Jeder soll berechtigt sein, der die Qualifikation dazu besitzt, sich an der Hochschule, so zu sagen, habilitiren zu dürfen und jeder soll das Recht haben die Hochschule als Schüler in irgend einem Fache besuchen zu können. Da die Regierung mit dem Plane umgeht, ein Haus für die Hochschule zu bauen, so wäre es sehr wünschenswerth, wenn in den betreffenden Kreisen solche Vorschläge und berechtigte Wünsche eine Berücksichtigung fänden und das Gebäude von vornherein in seinen Räumlichkeiten auf eine umfangreichere Benützung berechnet, hergestellt würde.

* Fétis' Biographie universelle des musiciens, 2. Ausg. 8 vol. ist für 56 fr. (= 14 Thlr. 28 Sgr.) bei J Baur et Détaille in Paris, 10 rue des Beaux-Arts zu haben.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

V. Jahrgang. 1873.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse. 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 5.

Die Kirchenmelodien Johann Crüger's.

Vom Seminarlehrer **Bode** in Lüneburg.

(Schluss.)

5. Herzliebster JEsu was hast du verbrochen.

Joh. Heermann verweiset (1630) dieses sein herrliches Passionslied von sapphischem Versbau auf den Ton: „Geliebten freund was tut ihr so verzagen.“ Zu letzterem Liede sind vor Crüger zwei Singweisen im Gebrauch: die ältere bei Demantius 1620 (F a 𝔞 b 𝔟 c'' 𝔞 g· 𝔤 F E), die jüngere bei Joh. Herm. Schein 1627 (e 𝔣𝔦𝔰 𝔤𝔦𝔰 𝔞 𝔤𝔦𝔰 𝔞 𝔥 c'' 𝔠'' d'' h). Unsere von Joh. Crüger neu gesetzte Weise hat beide weit überholt (hypoäolisch: g 𝔤 𝔤 f d 𝔤 𝔞 𝔟 𝔟 c'' a).

6. Lob, ehr und preis sei unserm GOtt (d'' 𝔥 𝔡'' 𝔢'' 𝔡'' 𝔠'' 𝔥 a).

Die P. P. M. vom Jahre 1648 hat zwar beides, Lied und Weise, verbindet letztere aber mit dem Sterbeliede „Nun lieg ich armes würmelein“ und verweiset dagegen unser Lied auf den französischen Psalmton: „Wenn wir in höchsten nöten sein.“

7. O heilige dreifaltigkeit.

Gmoll: 𝔤 𝔤 𝔟 a 𝔠'' b 𝔤 f. Die P. P. M. 1648 lässt diese Singweise wieder fallen und verweiset Mart. Behemb's Morgenlied auf die alte Melodie: „Der du bist drei in einigkeit“.

8. Gelobet sei Israels GOtt.

Gmoll 3/1: 𝔤 𝔟 c'' d'' 𝔠'' es'' c'' d''. In der P. P. M. 1648 wird beides ausgelassen, Lied und Weise.

9. Den HErren meine seel erhebt.

Cdur: c'' 𝔥 𝔠𝔦𝔰'' 𝔡'' 𝔠'' 𝔥 𝔞 g. Ein deutsches Magnificat Joh. Heermann's 1630.

10. O mensch wiltu für GOtt bestehn.

Hypoäolisch: e g g a g f f a. Text von J. Herm. Schein 1627.

11. Dank sei GOtt in der höhe.

D moll: d f e f g a a. Die P. P. M. 1648 giebt diesen Morgengesang auf, nicht aber dessen Melodie, welche fortan mit dem 1643 erschienenen Weihnachtsliede Geo. Werner's: „Ihr christen auserkoren“ verknüpft wird.

12. Ich dank dir GOtt von herzen.

F dur: f a c'' b a g f.

13. Lobet den HErrn und dankt ihm seiner gnaden.

D moll: d f g a a c'' c'' b a g f. Die P. P. M. 1656 (auch die Psalmodia sacra 1657) lässt Lied und Weise fort, in den späteren Ausgaben derselben erscheinen sie aber wieder.

14. HErr straf mich nicht in deinem zorn.

A moll: a c'' h a a g f e. Erst 1656 mit J. C. bezeichnet. Diese Bezeichnung lässt zwar die P. P. M. 1661 wieder fort; indess findet sie sich meines Entsinnens in den späteren Ausgaben wieder, und es möchte wohl kein Grund vorhanden sein diese Singweise Johann Crüger streitig zu machen.

15. Wenn dich unglück tut greifen an.

D moll, $^{3}/_{1}$: b f e a a b b a.

16. Von GOtt will ich nicht lassen.

F dur: c'' d'' c'' b a G g. Die P. P. M. 1648 giebt diese von Crüger zu dem um 1563 gedichteten allgemein bekannten Kirchenliede Ludw. Helmbold's verfasste Singweise in harter Tonart wieder auf und wendet die althergebrachte Tonweise „Helft mir GOtts güte preisen“ (vor 1550?) wieder an; allein neben der letzteren, vorwiegend gebrauchten, erhielt sich doch auch die neue. Ausser in der Psalmodia sacra 1657 erscheint sie in der XVIII. Edit. der P. P. M. vom Jahre 1675 und ist noch jetzt in der Mark Brandenburg üblich.

17. Du friedefürst HErr JEsu Christ.

F dur: f a h c'' c'' b a g. Die P. P. M. sowie Runge's Gesangbuch (1653) behalten die Crüger'sche Singweise bei, wogegen die Psalmodia sacra der älteren und gebräuchlicheren des Barth. Gesius 1601 den Vorzug giebt.

18. Ich will still und geduldig sein.

Versetzt hypodorisch: g b b'' c'' b a g fis. Sterbelied von J. H. Schein. In Runge's Gesangbuche sowie in der Psalmodia sacra 1657 fehlt diese Singweise.

Von den hier aufgeführten 18 Singweisen J. Crüger's werden die unter den Nummern 1 und 14 aufgeführten, also diejenigen beiden, welchen die äusserliche Bezeugung der Crüger'schen Urheberschaft erst später zu Theil wird, in dem Winterfeld'schen Verzeichnisse der

Melodien J. Crüger's gar nicht mit aufgeführt. Wenn Winterfeld trotzdem ebenfalls 18 Melodien Crüger's aus dem Gesangbuche vom Jahre 1640 aufzählt, so hat dies seinen Grund darin, dass derselbe zwei Melodien hinzufügt, welche in dem gedachten Buche zwar auch Crüger's Namen tragen, indess keine Original-Melodien des Meisters, sondern Umarbeitungen älterer Singweisen sind. Solcher mit J. Crüger's Namen bezeichneten Umarbeitungen finden sich hier aber nicht zwei, sondern fünf, und zwar der Reihe nach folgende:

1. Als der gütige GOtt.

F dur: c f g a a g. Umbildung der gleichnamigen Singweise der Böhmischen Brüder (1531), welche ihrerseits wiederum dem mittelalterlichen lateinischen Kirchengesange entlehnt ist, dem Ave hierarchia oder Mittit ad virginem.

2. Christum wir sollen loben schon.

Dorisch: d f g a a g f e. Joh. Crüger hat diese Singweise hier sowie später in der P. P. M. 1656 als sein Eigenthum bezeichnet, obwohl dieselbe nicht einmal als Umgestaltung einer älteren Weise angesehen werden kann: genau genommen ist die hier auftretende Fassung der Melodie nur die Uebertragung derselben von einem lateinischen Texte auf den entsprechenden deutschen. Denn dieselbe Gestalt wie bei Crüger, unerhebliche Abweichungen unangesehen, hat die Melodie auch schon in der HARMONIA Cantionum Ecclesiasticarum des Seth. Calvisius (1597 ff.) und im Eislebener Gesangbuche 1598, in beiden aber erscheint sie mit dem lateinischen Liede A solis ortus cardine verbunden. Dagegen haben die Gesangbücher vor Crüger (seit 1524) zu dem deutschen Liede die Melodie in ziemlich derselben gedehnten Gestalt, wie sie zu dem lateinischen Texte choraliter gesungen ward.

3. Wir danken dir HErr JEsu Christ.

Versetzt hypodorisch: g g g d'' b'' es'' es'' d''. In der P. P. M. steht diese Melodie nicht bei dem obigen Osterliede Selneccer's, sondern bei dem Himmelfahrts-Gesange: „Als JEsus Christus GOttes sohn". Auch in König's Harmonischem Liederschatze 1738 ist sie so bezeichnet. Sie ist eine Umbildung der von J. H. Schein zu dem Pfingstliede „Spiritus sancti gratia" erfundenen Singweise (Tucher II, 97).

4. Zion klagt mit angst und schmertzen.

Gmoll: d'' a a c'' b a g fis. Diese von Crüger dem Liede Joh. Heermann's beigegebene Singweise ist nach Winterfeld II, 161 zurückzuführen auf die Melodie J. H. Schein's (1627): „Seligkeit, fried, freud und ruh", verfasst auf den Heimgang einer Tochter des letzteren, Susanna Sidonia. Wenn Winterfeld sie trotzdem einige Seiten später (p. 170) nebst der eben (unter Nr. 3) voraufgegangenen den Originalmelodieen J. Crüger's mit anreihet, so musste er ein

gleiches Verfahren auch in Rücksicht auf die übrigen drei hier aufgeführten, wenigstens bei denen unter Nr. 1 und 5, beobachten.

5. Wer GOtt vertraut Hat wol gebaut.

Fdur: ffgaabag. Mit Ausnahme dieser beiden kurzen Anfangszeilen weicht die Crüger'sche Umgestaltung von ihrem Originale (bei Seth. Calvisius 1597) erheblich ab.

Diesem Gemeindegesangbuche J. Crüger's vom Jahre 1640 geht ein Choralbuch für die Schüler, 1641 in 4 Stimmen gedruckt, zur Seite. Alt und Tenor desselben sind dem im Besitze der St. Nicolaikirche in Berlin befindlichen Exemplare, das ich nicht eingesehen habe, beigebunden. Ich vermuthe, dass dieses Choralbuch nur eine Auswahl aus den Melodien des Gemeindegesangbuches enthält, sowie, dass es keine von J. Crüger mittlerzeit neuerfundenen Tonweisen darbietet. Solche bringt uns erst

Die Praxis pietatis melica vom Jahre 1648 (Exemplar ohne Titelblatt im Besitze des Herrn Dom-Org A. G. Ritter in Magdeburg). Diese 3. Auflage der P. P. M. enthält 387 Lieder mit 170 eingedruckten Melodien, wovon in 4 Fällen je 2 fast genau übereinstimmen. Alle Singweisen haben einen bezifferten Bass; zweimal erscheint ausser der Melodie noch ein Cantus secundus, so dass dann also gleichzeitig zwei Melodien auftreten. Von den 137 Singweisen des ersten Crüger'schen Gesangbuches (1640) sind hier 12 weggeblieben, 45 Melodien also neu aufgenommen. Aus den von J. Crüger für letzteres Gesangbuch ausgearbeiteten 18 (oder 23) Melodien ist hier eine wieder weggelassen („Gelobet sei Israels GOtt", oben unter Nr. 8 aufgeführt). Unter den 1648 neu auftretenden 45 Tonweisen gehören 16 J. Crüger als Erfinder an; hierzu gesellen sich noch 3 andere, welche von Crüger älteren Melodien nachgebildet sind. Der Crüger'sche Ursprung der einschläglichen 16 (19) Singweisen ist in diesem Gesangbuche bei keiner derselben bezeugt. Das Gesangbuch enthält die ersten Lieder des dazumal als Hauslehrer in Berlin sich aufhaltenden Paul Gerhardt, für die J. Crüger mehrfach neue Tonweisen erfunden hat; ferner mehrere von Joh. Rist's „Himlischen Liedern", 1641 und 1642 mit Singweisen von Joh. Schop erschienen, welch letztere Crüger in einigen Fällen umarbeitete; endlich haben hier auch mehrere Lieder Johann Heermann's, welche der Dichter in seiner Devoti musica cordis 1630 auf die alten Kirchentöne verwies, durch J. Crüger neue Singweisen erhalten. Die in der P. P. M. 1648 zuerst erscheinenden Original-Melodien J. Crüger's sind der Reihe nach folgende:

1. GOtt der du selber bist das licht.

Gmoll: Dgabc''baaG. In der P. P. M. 1656 mit J. Crüger's Namen bezeichnet. Morgenlied von J. Rist.

2. Mein höchste lust HErr JEsu Christ.

Cdur: c'' h cis'' b'' c'' h a g. In Runge's Gesangbuche 1653 mit J. C. bezeichnet. Text von Joh. Heermann.

3. Kein grössrer Trost kann sein im schmerz.

Hypoionisch: d'' h b'' e'' b'' c'' h a. 1653 mit J. C. bezeichnet, fehlt in den Ausgaben der P. P. M. von 1656 an, welche das Lied auf den Ton: „Wenn wir in höchsten nöten sein" verweisen, wogegen der Dichter selbst (Joh. Heermann 1630) ihm die Melodie „HErr JEsu Christ wahr mensch und GOtt" vorschreibt.

4. Das neugeborne kindelein.

Gmoll, 3/1: g g b a· b c'' B g Fis. 1653 mit J. C. bezeichnet. Aelteres Weihnachtslied von Cyr. Schneegass.

5. JEsu nun sei gepreiset.

Fdur: c'' a c'' b'' c'' b a. 1656 mit J. C. bezeichnet. Neujahrslied von Joh. Heermann senior (Italus).

6. O grosser GOtt ins himmels thron.

Amoll (hypoäolisch): e'' h cis'' b'' g a a g. 1656 mit J. C. bezeichnet.

7. Auf auf mein herz mit freuden.

Fdur, 3/1: c'' a c'' b a g· f. 1656 mit J. C. bezeichnet. Text von P. Gerhardt.

8. O GOtt die christenheit.

Fdur: f c'' c'' b a g. 1656 mit J. C. bezeichnet. Text von Geo. Werner.

9. Nun danket alle GOtt.

Gdur: D'' d·'' b'' e'' e'' D''. 1653 mit J. C. bezeichnet. Tischlied von M. Rinckart.

10. Als JEsus Christus in der nacht.

Dmoll: a c'' a b a g g f. 1653 mit J. C. bezeichnet, in der Psalmodia sacra von Joh. Crüger mit dem Texte: „Mensch wiltu hinfort selig sein" verbunden.

11. Nicht so traurig nicht so sehr.

Gmoll: G B a· b c'' b· a g Fis. 1653 mit J. C. bezeichnet. Trostlied von P. Gerhardt.

12. O GOtt du frommer GOtt.

Phrygisch, mit ionischen Anklängen: a c'' h a a gis. 1656 mit J. C. bezeichnet. Als Joh. Heermann 1630 sein in Alexandrinern gebauetes „Tägliches Gebet" drucken liess, gab er demselben eine (von ihm erfundene?) neue Singweise mit, da das ältere Kirchenlied keine Alexandriner kennt. Dieselbe fand aber weder in Berlin noch in Hannover Beifall, und um dieselbe Zeit, als J. Crüger obige Melodie erfand, entstand in Hannover jene weitverbreitete Singweise (äolisch mit phrygischen Anklängen, e a g a h c''), welche unter ihren vielen Schwestern den Vorrang behauptet hat.

13. Ich erhebe HErr zu dir.

Dmoll: d d f b f g a. 1653 mit J. C. bezeichnet. Text von P. Gerhardt.

14. O GOtt der du die menschenkind.

Dorisch: d a d″ c″ f g g f. 1653 in Runge's Gesangbuche mit J. C. bezeichnet und noch ein zweites Mal zu dem Psalmliede: „HErr der du vormals hast dein land“ (Ps. 85 von P. Gerhardt) gedruckt. Die späteren Ausgaben der P. P. M. (1656 ff.) lassen das ersterwähnte Lied Barthol. Ringwaldt's (über Ps. 90) ganz weg.

15. O wie selig seid ihr doch ihr frommen.

Dorisch: a d″ c″ a b a g f g f. 1653 mit J. C. bezeichnet. Sterbelied von Simon Dach.

16. Höret o ihr kinder GOttes höret.

Dmoll: D″ a A c″ b a g· f E D. 1653 mit J. C. bezeichnet.

C. v. Winterfeld, welchem dies Gesangbuch vom Jahre 1648 nicht mehr bekannt geworden ist, giebt für die meisten der obigen von J. Crüger neu erfundenen Singweisen die sogleich aufzuführenden Geistlichen Kirchenmelodien vom Jahre 1649 als Fundort an (für die obigen Nrn. 1, 5, 7 bis 11, 13 und 15); für die Nrn. 12 und 14 das Runge'sche Gesangbuch 1653, wobei Winterfeld übersehen hatte, dass die letztere Singweise, nur mit ihrem früheren Texte „O GOtt der du die menschenkind“, auch schon in den Geistlichen Kirchenmelodien zu finden ist. Die übrigen fünf Singweisen (oben unter den Nrn. 2 bis 4, 6 und 16) kennt Winterfeld überhaupt nicht als von J. Crüger herrührend; mit einer Ausnahme (Nr. 2 „Mein höchste lust HErr JEsu Christ“) stehen auch sie sämmtlich in den Geistlichen Kirchenmelodien.

In der P. P. M. 1648 gesellen sich, wie oben bereits angedeutet, den 16 neuen Original-Melodien J. Crüger's noch 3 andere Singweisen hinzu, welche von Crüger aus bereits vorhandenen Melodien umgebildet sind.

1. O traurigkeit O herzeleid.

Versetzt hypodorisch: b″ a a g f″ c″ c″ b. 1653 mit J. C. bezeichnet. Eine Nachahmung der zu J. Rist's Charfreitagsliede gesetzten Singweise Joh. Schop's (1641), welche bereits in einem katholischen Mainzer Gesangbuche vom Jahre 1628 vorkommen soll.

2. Lasset uns den HErren preisen.

Gmoll, $^{3}/_{1}$: d″ g a h c″ b a a. 1656 mit J. C. bezeichnet. Der gleichnamigen Singweise Schop's zu J. Rist's Osterliede 1641 nachgebildet. Beide Singweisen werden von Winterfeld, welcher die Geistlichen Kirchenmelodien 1649 als ersten Fundort derselben bezeichnet (die Melodie „O traurigkeit o herzeleid“ steht hier auch noch zu dem Bussliede Joh. Franck's „O angst und leid“), mit unter den von J. Crüger neu erfundenen Melodien aufgeführt.

3. Freut euch ihr christen alle.

Fdur: c″ d″ c″ b a g f. 1656 mit J. C. bezeichnet. Himmelfahrtslied von Pet. Hagen. Nach Winterfeld II, 168 ist diese Melodie eine Umarbeitung einer früheren, ebenfalls von J. Crüger herrührenden: „Von GOtt will ich nicht lassen" (1640, s. oben p. 66). Dann wäre sie also volles Crüger'sches Eigenthum, nur nicht Original-Melodie, und J. Crüger hätte auf musikalischem Gebiete auch an eigene Erzeugnisse die umgestaltende (nicht blos nachbessernde) Hand gelegt, wie dergleichen Fälle auf dem Gebiete der Dichtkunst bei Joh. Heermann, namentlich aber bei Joh. Jac. Rambach vielfältig vorkommen.

Gleichwie das Gemeindegesangbuch Crüger's vom Jahre 1640, so hat auch die Praxis pietatis melica ihr zugehöriges (nachträglich angefertigtes) Chorbuch, mit vierstimmig ausgesetzten Melodien: „Geistliche Kirchen-Melodien ... Berlin ... MDCXLIX." 4°. 161 Melodien, worunter 2 einander gleich sind; für 109 derselben hat J. Crüger nach Winterfeld II, 533 noch zwei begleitende Geigen (oder Zinken) beigegeben. Von diesen Melodien stehen 149 (150) auch schon in der P. P. M. 1648; derjenigen Singweisen, welche letzteres Buch von J. Crüger neu mittheilt, fehlen hier 2 („Mein höchste lust HErr JEsu Christ" und „O GOtt du frommer GOtt", s. oben unter Nr. 2 und 12). Diejenigen 11 Singweisen, welche 1649 neu auftreten, gehören sämmtlich zu Liedern Joh. Franck's, welcher diese seine Erstlinge kurz zuvor (1648) hatte erscheinen lassen. Ihrer 7 sind französische Psalmentöne. Einer derselben (zu Joh. Franck's Liede über Ps. 111 „Mit rechtem ernst und ganzem fleiss") erscheint hier in stark überarbeiteter Gestalt. Diese Umarbeitung wird sicherlich von J. Crüger herrühren, obwohl darüber, sowohl 1653 wie 1656, die äussere Bezeugung fehlt. Zu den übrigen 4 Liedern J. Franck's hat Crüger die Singweisen verfertigt, deren eine indess („O angst und leid") bereits 1648 in der P. P. M. zu dem Liede „O traurigkeit o herzeleid" verwendet erscheint. Die andern drei hier neu auftretenden sind:

1. HErr ich habe misgehandelt.

Gmoll: g d fis g a b a g. 1653 mit J. C. bezeichnet. Busslied.

2. Schmücke dich o liebe seele.

Fdur: a g f g a c″ b a. 1653 mit J. C. bezeichnet. Abendmahlslied.

3. Du geballtes (später von J. Franck geändert in: o schönes) weltgebäude.

Dmoll: d″ a b″ b″ c″ c″ h a. 1656 mit J. C. bezeichnet. Sterbelied.

Die „Geistlichen Kirchen-Melodien" sind mir nur in der Tenorstimme (durch die Güte des Herrn A. G. Ritter in Magdeburg) zu Gesicht gekommen. Ein vollständiges Exemplar besitzt die St. Katharinenkirche in Brandenburg. Sollte sich etwa, was ich

jedoch kaum voraussetzen möchte, in der Discantstimme ein Vermerk bei den von J. Crüger herrührenden Melodien befinden, so würden bei den obigen (und den früheren) Crüger'schen Erzeugnissen die Zahlen 1653 und beziehungsweise 1656 als die frühesten Jahreszahlen ihrer äusseren Beglaubigung nicht zutreffen.

Einen erheblichen Zuwachs erfährt die Anzahl Crüger'scher Melodien durch das sogenannte

Runge'sche Gesangbuch 1653: „D. M. Luthers Vnd anderer vornehmen und gelehrten Männer Geistliche Lieder und Psalmen. Auff sonderbarem Ihrer Churfürstl. Durchlaucht zu Brandenburg, Meiner gnädigsten Churfürstin und Frauen, Gnädigstem Befehl ... zusammen getragen ... und ... mit ihren nothwendigen Melodien versehen. Zu Berlin, Gedruckt und verleget von Christoff Runge, Im 1653. Jahre.“ 8°. (Exemplare in Hamburg, Karlsruhe und Wernigerode.) Es scheinen ausser der Kurf. Luise Henriette und dem Buchdrucker (und Dichter) Runge auch Paul Gerhardt und Johann Crüger bei der Herausgabe dieses Gesangbuches betheiligt gewesen zu sein; von jenem kommen hier mehrere Lieder, von diesem mehrere Singweisen zuerst vor, wofern selbige nicht etwa von (noch nicht wieder aufgefundenen) zwischen 1648 und 1653 fallenden Ausgaben der P. P. M. gebracht worden sind. Das Runge'sche Gesangbuch theilt für 375 Lieder die verhältnissmässig geringe Anzahl von 92 (oder, da in drei Fällen eine Singweise sich wiederholt, 89) Melodien mit, und zwar lediglich im Discant: die Lieder wurden, wie der Titel sich ausdrückt, nur mit ihren nothwendigen Melodien versehen; die zu den älteren Liedern gehörigen, seit längerer Zeit wohlbekannten, fehlen durchschnittlich. Von den mitgetheilten 92 Liedweisen kommen 60 bereits in der P. P. M. 1648 vor. Die übrigen 32 (oder eigentlich 31, da eine derselben wiederholt wird) erscheinen hier der Mehrzahl nach zum ersten Male. Ihrer 18 sind neu erfundene Singweisen Joh. Crüger's, als solche in den meisten Fällen durch Hinzufügung der Buchstaben J. C. oder J. Cr. von Runge gekennzeichnet. Die 18 Original-Melodien Crüger's sind der Reihe nach folgende:

1. Lobet den HErren alle die ihn fürchten (ehren).

Cdur: g c'' h a g e fis g g f e. 1656 mit J. C. bezeichnet. Ein Morgenlied P. Gerhardt's. Eigenthümlicher Weise wird diese Melodie bei Runge und so auch in den späteren Ausgaben der P. P. M. noch einmal, zu dem Liede „HErr deinen zorn wend ab von uns in gnaden“, abgedruckt.

2. HErr geuss deines zornes wetter.

Dmoll: d f a a g f e d. Psalm 6 von Joh. Franck.

3. Der mensch hat GOttes gnade.

Dmoll: d f e f g a g. Psalm 32 von Geo. Werner.

4. O JEsu Christ (HErr JEsu) du höchstes gut.

F dur: f b c f b a a g. Die Gesangbücher J. Crüger's aus den Jahren 1640 und 1648 drucken diesem Liede Barth. Ringwaldt's die Melodie „Aus tiefer not", hypoionischer Tonart, vor.

5. Wie soll ich dich empfangen.

F dur: f a h c'' c'' b a. Adventslied von P. Gerhardt. Die Singweise Crüger's sowohl wie die in Hannover lange übliche „Herzlich tut mich verlangen" sind allgemach immer mehr dem „Valet will ich dir geben" gewichen.

6. Warum wiltu draussen stehen.

G moll: g a b g c'' b a g. Gleichfalls Adventslied von P. Gerhardt.

7. O welt sieh hier dein leben.

C dur: c g g a c'' h c''. 1656 mit J. C. bezeichnet. Passionslied von P. Gerhardt.

8. Zeuch ein zu deinen toren.

G dur: h g d'' c'' h a g. Pfingstlied von P. Gerhardt.

9. Brunnquell aller güter.

G moll: g a h b a g. 1656 mit J. C. bezeichnet. Pfingstlied von J. Franck.

10. Alle welt was kreucht und webet.

F dur: c'' a f f g a b a. Psalm 100 von J. Franck.

11. Warum solt ich mich denn grämen.

Hypoäolisch (A moll): e gis a g c'' h a gis. Trostlied von P. Gerhardt. Später von Ebeling's freudigerer Singweise verdrängt.

12. GOtt ist mein licht der HErr mein heil.

F dur: f e d c f g a f. Psalm 27 von P. Gerhardt.

13. Wie der hirsch in grossen dürsten.

D moll: d d f f g g a a. Psalm 42 von P. Gerhardt.

14. HErr wie lange wiltu doch.

D moll: d d a a g f e. Psalm 13 von J. Franck.

15. Mein geschrei und meine trähnen.

G moll: g a b a g f es d. 1656 mit J. C. bezeichnet. Psalm 77 von J. Franck.

16. Ist Ephraim nicht meine kron.

Phrygisch: e a a gis c'' h h a. P. Gerhardt nach Jer. 31, 20.

17. Schwing dich auf zu deinem GOtt.

A moll: e e a gis a h c''. Trostlied von P. Gerhardt.

18. So brech ich auf von diesem ort.

G moll: d g g fis fis g a b.

Von diesen 18 Singweisen führt Winterfeld nur 7 als Original-Melodien Crüger's aus dem Runge'schen Gesangbuche als erster Quelle an, nämlich die unter den obigen Nrn. 2, 5, 9, 13, 14, 16 und 17 aufgezählten. Diejenigen beiden Melodien, für welche Winterfeld ausserdem noch bei Runge die erste Quelle sieht

(„O GOtt du frommer GOtt“ und „HErr der du vormals hast dein land“), stehen bereits in der P. P. M. 1648, siehe oben. Den Ursprung der übrigen 11 Singweisen versetzt Winterfeld in eine spätere Zeit: für die Nrn. 1, 4, 6, 7, 10, 12 und 15 führt er die Psalmodia sacra vom Jahre 1657, für die unter Nr. 3, 8, 11 und 18 die P. P. M. von 1666 an. Diese Irrthümer sind um so auffälliger, da Winterfeld nicht allein das Runge'sche Gesangbuch in Händen gehabt hat, sondern letzteres auch mehreren der gedachten Tonweisen (denjenigen unter Nr. 1, 3, 4, 6, 11, 12 und 18) die Signatur J. C. ausdrücklich beifügt.

Einige Jahre später (1657 und 58) erhielt das Runge'sche Gesangbuch durch Joh. Crüger eine andere Gestalt, indem derselbe auf der Kurfürstin Befehl unter dem Titel Psalmodia sacra ein stärkeres Gesangbuch für den Chor herausgab in 4 Stimmheften, aber mit ausgedruckten Texten (die Geistlichen Kirchenmelodien 1649, und unzweifelhaft auch das ähnliche Werk vom Jahre 1641, drucken nur jedesmal das Anfangsgesetz der Texte ab, setzen also den Mitgebrauch der voraufgegangenen Gemeinde-Gesangbücher voraus). Dies Werk besteht aus 2 Theilen in 8⁰. (Bibl. Hamburg.) Der erste Theil, 429 Seiten stark, giebt die Lobwasser'sche Uebersetzung der französischen Psalme mit den dazu gehörigen Melodien „für 4 Vocal- und 3 Instrumental-Stimmen gesetzt auf eine gantz newe, und vor niemals herfürgekommene Art, nebenst dem Basso continuo“. Der zweite Theil, 579 Seiten, „D. M. Luthers wie auch anderer gottseligen und Christlichen Leute Geistliche Lieder“ enthaltend, giebt zu 319 Gesängen 185 Melodien, wobei in Bezug auf letztere in vier (oder wenn man will in sechs) Fällen eine gänzliche oder fast genaue Uebereinstimmung stattfindet. Nach Winterfeld II, 534 haben ihrer 12 eine Begleitung von 4 bis 5 Posaunen, 93 eine dreistimmige Begleitung durch 2 Geigen (oder Zinken) und den Bass. Gesänge der Böhmischen Brüder sind zahlreich aufgenommen, die alten Singweisen aber vielfach verändert, oftmals ganz umgearbeitet. Neu erfundene und zugleich ausreichend bezeugte Singweisen J. Crüger's kommen nicht vor, die nicht schon ein Jahr früher in der Praxis pietatis melica gestanden hätten. Eine Bezeichnung der Crüger'schen Singweisen als solcher findet sich 1657 überall nicht.

Von dieser neuen Ausgabe: „PRAXIS PIETATIS MELICA. Das ist: Vbung der Gottseligkeit in Christlichen und trostreichen Gesängen ... mit ... vielen schönen neuen Melodien ... verfertiget Von Johan Crügern ... Franckfurt ... Anno 1656.“ 12⁰ (nicht an sich, aber da uns die zwischenliegenden Auflagen bislang noch fehlen) der nächsten Nachfolgerin der oben besprochenen vom Jahre 1648, kommen Exemplare in Hamburg und Berlin (früher Mützell, jetzt Bachmann) vor. Zu 503 Liedern theilt sie 209 Sing-

weisen mit (D. und bezifferten B.). Von letzteren stehen 154 schon in der Ausgabe von 1648, 29 weitere im Runge'schen Gesangbuche 1653. Demnach traten hier 26 neu hinzu, worunter dreizehn als neue Erfindungen J. Crüger's (durch die Buchstaben J. C.) bezeichnet werden. Es sind dies der Reihe nach folgende:

1. Sei gnädig HErr sei gnädig deinem knecht.

Phrygisch: e g gis a e a a g f e. Dieses Lied J. Franck's über Ps. 51 hatte in Weichmann's Sorgenlägerin 1648, worin es zuerst erscheint, eine andere Singweise mitbekommen.

2. O JEsu Christ Dein kripplein ist.

Fdur: a f f g a b b a. Weihnachtslied von P. Gerhardt.

3. Ihr christen auserkoren.

Fdur: f a a c'' c'' b a. Dieses Weihnachtslied Geo. Werner's hat 1648 und 1653 eine Moll-Melodie, welche ebenfalls von J. Crüger herrührt und 1640 dem Morgenliede „Dank sei GOtt in der höhe“ beigegeben erscheint (s. oben p. 66), mit welchem Liede sie auch in in den späteren Ausgaben der P. P. M. von 1661 und 1690 verbunden wird.

4. Fröhlich soll mein herze springen.

Fdur: f g a c'' b a g f. Weihnachtslied von P. Gerhardt.

5. Als GOttes lamm und leue.

Dorisch (D moll): a a a b'' c'' h a. Passionslied von P. Gerhardt.

6. Sei fröhlich alles weit und breit.

Fdur, 3/1: f a h c'' c'' d'' b'' c''. Osterlied von P. Gerhardt.

7. Mein herz du solt den HErren billig preisen.

Fdur: a f f g a b c'' b'' c'' h'' c''. Dieses schon in Weichmann's Sorgenläger in 1648 auftretende Lied J. Franck's über Psalm 103 hatte Crüger bereits 1649 in die Geistlichen Kirchen-Melodien mit aufgenommen, demselben aber den französischen Psalmton (hypomixolydisch: g a h c'' c'' h a h c'' a g) belassen. Nunmehr erhält das Lied eine dem deutschen Gemüthe und dem fröhlichen Lobe Gottes entsprechendere Singweise.

8. Nun danket all und bringet ehr.

Fdur: f b c f g a a g. Ein Seitenstück P. Gerhardt's zu Rinckart's „Nun danket alle GOtt“. Eine der schönsten Tonweisen Crüger's.

9. Ich preise dich und singe.

Fdur: f g a b b a g. Psalm 30 von P. Gerhardt.

10. Ich will erhöhen immerfort.

Gdur: g h cis'' d'' d'' e'' e'' d''. Psalm 34 von P. Gerhardt.

11. In dem leben hier auf erden.

Dorisch: d d a a g f e e. Text von David Behme (Böhm).

12. Ein weib das GOtt den HErren liebt.

Cdur: c d f e d e fis g. Frauenlob P. Gerhardt's aus den Sprüchen Sal. c. 31.

13. JEsu meine freude.

Dorisch: a'agfED. Eine der am weitesten verbreiteten Singweisen J. Crüger's. Text von J. Franck.

Auffällig ist, dass Winterfeld die Singweisen unter den Nrn. 3 und 10 als J. Crüger zugehörig überall nicht kennt; für die andern giebt er Bd. II, 170 und 171 (als ihm das Vorhandensein einer Ausgabe der P. P. M. vom Jahre 1656 noch unbekannt war) spätere Gesangbücher als erste Quelle an.

Unter den von J. Crüger († 23. Febr. 1662) selbst noch besorgten Ausgaben der P. P. M. ist die letzte diejenige vom Jahre 1661 („EDITIO X. Gedruckt zu Berlin ... Anno 1661." 12°. Exemplar im Besitze des Herrn O.-C.-R. Bachmann in Berlin). Diese (wahrscheinlich aber schon ihre Schwestern aus den beiden Vorjahren) bringt noch drei von J. Crüger verfasste Liedweisen, seine jüngsten Kinder:

1. Der tag bricht an und zeiget sich.

Die alten bis dahin zu diesem Morgenliede der Böhmischen Brüder gebrauchten Singweisen (die dorische des Brüdergesangbuches 1531: bbdaac''hA, hervorgegangen aus dem mittelalterlichen Ave fuit prima salus; die hypomixolydische des grossen Strassburger Kirchengesangbuches 1560: gc''ac''hc''ha; und die versetzt hypodorische des Melch. Vulpius 1609: Gd''d''Es D''c''gbaG) mochten Cr. auf die Dauer nicht mehr zusagen, und so ersann er eine neue aus Dmoll: d''aabaaga.

2. O Christe schutzherr deiner glieder.

Dorisch: dffefgfed. Ein Abendlied Simon Dach's, bereits 1643 mit einer andern Singweise von seinem Freunde Heinrich Albert versehen.

3. Dreieinigkeit der GOttheit wahrer spiegel.

Cdur: gefisggagahc''h. Dies Lied J. Franck's war bereits einige Jahre früher (1655) von dem Gubener Cantor Christoph Peter mit einer Melodie versehen worden, die J. Crüger's Beifall aber nicht finden mochte.

Alle 3 Melodien sind 1661 mit J. C. bezeichnet. C. v. Winterfeld, welchem auch diese Ausgabe der P. P. M. unbekannt blieb, nennt als ursprünglichen Fundort für die beiden letzten die P. P. M. vom Jahre 1666, zählt aber irriger Weise die erstere derselben (O Christe schutzherr) zu denjenigen Melodien, welche zwar der äusseren Bezeugung ermangelten, aber doch aus anderen Gründen für J. Crüger in Anspruch genommen werden müssten.

Diesen insgesammt 71 Original-Melodien, welche mit voller Sicherheit J. Crüger als ihrem Erfinder zuzuschreiben sind, insofern dafür in den von diesem Tonsetzer herausgegebenen Gesang- und Choralbüchern die äussere Bezeugung vorhanden ist, reihet sich

nunmehr eine zwiefache Gruppe anderer Kirchen-Melodien an, für welche wir, wenn auch nicht in allen Fällen mit voller Bestimmtheit, seinen Namen gleichfalls in Anspruch nehmen dürfen. Zuerst gehört hierher eine Reihe solcher Melodien, die nicht Originalien, sondern Umarbeitungen sind. Ausser den bereits oben aus den Gesangbüchern von 1640 und 1653 aufgeführten acht (oder sieben), welchen hier zugleich die äussere Bezeugung als von Crüger'scher Herkunft zu theil geworden ist, möchten noch folgende aufzuführen sein:

1. HErr was sind das für wunden. 1640.

Fdur: f f f f b c c. Umgestaltung der Singweise „O Christe morgensterne" bei Barth. Gesius 1607.

2. HErr Christe treuer heiland wert. 1640.

Versetzt hypodorisch: g g fis g e b b c. Umbildung der mittelalterlichen Singweise „Rex Christe factor omnium".

3. Nun begehn wir das fest. 1640.

Hypomixolydisch: g e f e b c. Umbildung der alten Singweise „Festum nunc celebre".

4. Gelobet sei der HErr der GOtt Israel.

Eine bei J. Crüger 1640 auftretende besondere Form dieser 100 Jahre früher (bei Mich. Lotther 1540) erscheinenden Tonweise, wobei es sich im Grunde nur um Abweichung in den Schlussfällen (Cadenzen) der beiden Zeilen handelt.

5. O JEsu Christ meins lebens licht.

Fdur: f f f d·e f G e D. Diese sich bei Joseph Clauder 1630 vorfindende Singweise ist von J. Crüger zweimal hinter einander umgestaltet worden, erst 1640, wo sie noch dreitheilig bleibt, später 1656, wo sie in gerades Taktmass (mit rhythmischem Wechsel) umgesetzt erscheint.

6. Ich hab mein sach GOtt heimgestellt. 1640 und 1648.

Versetzt hypodorisch: g b c'' a d'' c'' b a / g g g fis b a g fis Umgestaltung einer Doppel-Melodie (in Cantus I und II), welche sich in dieser Verbindung zuerst bei Vulpius 1609 findet. Tucher II, p. 365.

7. Der tag vertreibt die finstre nacht. 1648. Versetzt hypophrygisch oder hypomixolydisch (?) $^3/_1$: g a·h c'' D'' e'' D'' d'' A. Eine Veränderung der Singweise der Böhmischen Brüder 1531.

8. JEsu wollst uns weisen. 1648.

Fdur: a g a b c'' a. Umänderung einer Singweise bei Barth. Gesius 1607.

9. O ewigkeit du donnerwort. 1653.

Fdur: f a h c'' c'' b'' e'' f''. Umarbeitung der Singweise Joh. Schop's zu dem Liede Rist's: „Wach auf mein geist erhebe dich" (1642).

10. Mit rechtem ernst und ganzem fleiss. 1656.

Dorisch: d a a g f e e d. Eine Umbildung der französischen Melodie zu Ps. 141 (versetzt hypodorisch: g d' b c' c' b a g). Das deutsche Lied J. Franck's hatte Crüger bereits mit seiner französischen Singweise in die Geistlichen Kirchen-Melodien vom Jahre 1649 aufgenommen: ob letztere in der ursprünglichen französischen Form, oder bereits umgeändert, kann ich nicht bestimmt sagen, da ich die Diskantstimme nicht eingesehen habe, möchte mich aber für ersteres entscheiden. Winterfeld führt unsere Melodie irrthümlicher Weise unter den Crüger'schen Original-Melodien mit auf und giebt als Fundort die P. P. M. vom Jahre 1666 an.

11. Zweierlei bitt ich von dir. 1656.

Gmoll: G B a g a b c'' A. Hervorgegangen ist diese Singweise aus der bei Seth. Calvisius 1597 „Singen wir aus herzengrund" (3/1 g b a g a b a), auf welchen Ton jenes Lied P. Gerhardt's über Weish. 9, 15 auch in sämmtlichen übrigen Ausgaben der Praxis pietatis melica verwiesen wird.

12. Frohlockt und rühmt mit herz und mund. 1657.

Fdur: f b e f g b b a. Umgestaltung einer Singweise der Böhmischen Brüder 1566.

13. Komm GOtt tröster heiliger geist. 1657.

Dorisch: d a b a g f e F. Ebenfalls Umbildung einer Singweise der Böhmischen Brüder 1566.

14. Heiliger ewiger GOtt. 1657.

Dorisch: a a e g f e d. Umbildung (vorwiegend nur Rhythmisirung) einer Singweise der Böhmischen Brüder 1566.

15. O HErre GOtt wir loben dich. 1657.

Phrygisch: e a h c'' a g f e. Umwandelung einer Singweise der Böhmischen Brüder 1531.

16. GOttes lieb ohn alle mass. 1657.

Dorisch: d d a f g f e. Umänderung einer Singweise der Böhmischen Brüder 1566.

17. Ihr gottseligen und frommen. 1657.

Jonisch: c'' h a g a c'' h c''. Umgestaltung einer Singweise der Böhmischen Brüder 1544, hier mit dem Texte: „O mensch sieh wie hie auf erdreich."

18. O HErr wend deinen zorn von mir. 1657.

Cdur: c e f e d g f e. Umarbeitung einer Singweise der Böhmischen Brüder 1566.

19. Hört die klag der christenheit. 1657.

Dorisch: d d a a g f e. Umänderung einer Singweise der Böhmischen Brüder 1566.

20. O grosser GOtt von macht. 1661.

Versetzt hypodorisch: g b c'' d'' h c''. Eine Umbildung der Melodie

des Gothaer Cantionals 1651 (A b c'' d'' a c''), welche dem Melch. Franck zugeschrieben wird.

Man wird diese sämmtlichen Umbildungen, denen möglicher Weise noch die eine oder andere anzureihen sein würde, wohl ohne Ausnahme auf Crüger's Rechnung setzen können, welcher dabei an dieser oder jener Stelle seinen Landsmann Barth. Gesius als Vorgänger hatte; vielleicht, dass einige in einer der späteren oder auch der noch nicht wieder aufgefundenen Ausgaben der P. P. M. ein äusseres Zeugniss aufzuweisen haben. Wie viel sonst noch Crüger an den in seine Gesangbücher aufgenommenen Weisen im einzelnen (an einzelnen Tönen oder in ganzen Zeilen) geändert hat, das schweigt wohl; er ist auch in diesem Stücke seiner musikalischen Thätigkeit für den Gemeinde- und Chorgesang der Folgezeit, bis auf die Gegenwart herab, vielfach massgebend geworden.

Endlich sind noch solche Singweisen zu erwähnen, welche muthmasslich von Crüger neu erfunden sind, denen es aber an einem (hinreichenden) äusseren Zeugnisse hierfür gebricht. Dieser Tonweisen sind zunächst folgende fünf:

1. Heilger geist du tröster mein. 1640.

Gmoll, $^3/_1$: g b a h c'' b a. Pfingstlied von Mart. Moller. Die Weise wird von Döring (Choralkunde p. 102) und handschriftlich in der Herrn O.-C.-R. Bachmann zugehörigen Ausgabe der P. P. M. 1661 (ob auf Langbecker's Autorität hin?) J. Crüger zugeschrieben.

2. JEsus meine zuversicht. 1653. 1656.

Dies bekannte bei Christoph Runge 1653 erscheinende Lied wird vielfach der Kurfürstin Luise Henriette zugeschrieben und ebenso ist wohl die Vermuthung ausgesprochen, dass auch die mit dem Liede zugleich auftretende Singweise (Cdur: g e a h c· c H) von ihr herrühren möge. Letztere erscheint dann in der P. P. M. 1656 umgearbeitet (mit Wiederholung der Stollen des Aufgesanges und anderen Abweichungen) und in dieser Gestalt wird sie allgemein Crüger zugeschrieben (auch von Winterfeld), obschon alle äussere Bezeugung fehlt.

3. GOtt des himmels und der erden. 1656.

Schon bei Runge 1653 hatte dies Morgenlied Heinrich Albert's Aufnahme gefunden, aber mit der vom Dichter demselben beigegebenen Singweise (1643, Bdur, $^3/_1$: b c'' b'' f'' es'' b'' h a g f), welche heutzutage wieder mehr an's Licht gezogen ist. Wenn nun die P. P. M. diese Liedweise aufgiebt und eine andere in moll und in geradem Takte dafür an die Stelle treten lässt (dorisch: d d a a c'' c'' h a), so mag die allgemein (auch von Winterfeld) getheilte Ansicht von der Urheberschaft Crüger's, trotz dem Mangel alles äusseren Zeugnisses, wohl nicht unrichtig sein. Bei uns im Hannoverischen wird J. Crüger's Singweise gewöhnlich mit „Alle welt was lebt und webet“ bezeichnet.

4. Wach auf du werte christenheit. 1657.

Diesem Liede Bernhard's v. Derschau wird in der Psalmodia sacra eine Singweise (Cdur: c'' 𝔤 𝔠'' 𝔡'' 𝔠'' 𝔥 𝔞 g) beigegeben, welche Winterfeld „aus andern Gründen" (als denen der äusseren Bezeugung) für Crüger'sches Ursprunges hält, was an sich auch recht wohl der Fall sein könnte. Ein Gleiches urtheilt Winterfeld von der Singweise

5. Macht hoch die tür die tor macht weit. 1661 (Fdur: a c'' 𝔟 a g 𝔞 𝔟 c''), welcher ebenfalls die besondere Bezeichnung, aber nicht das Crüger'sche Gepräge abgeht.

Dagegen befindet sich Winterfeld in einem geschichtlichen Irrthume, wenn er die Singweise „Im finstern stall o wunder gross" (Fdur: F f c'' c'' 𝔟 𝔞 g f d e F) aus den Geistlichen Kirchen-Melodien 1649 (sie steht schon in der P. P. M. 1648) den obigen Melodien mit anreihet. Sie gehört noch dem 16. Jahrhunderte an und heisst ursprünglich „In dich hab ich gehoffet HErr" (Seth. Calvisius 1597 Nr. LVIII, s. auch Tucher II 184, welcher Calvisius 1594 als früheste Quelle nennt). Diejenigen beiden Singweisen aber, welche Winterfeld ausserdem noch mit anführt: „Freut euch ihr christen alle" und „O Christe schutzherr deiner glieder" sind als J. Crüger's Eigenthum, wie vorhin dargethan ist, hinreichend bezeugt; auch kann erstere nur als Umarbeitung, nicht als Original-Melodie Crüger's gelten.

Dafür, dass die vorhin aufgeführten fünf Singweisen, wie allgemein angenommen wird, als von J. Crüger verfasst angesehen werden, obschon sie in den bei seinen Lebzeiten von ihm herausgegebenen Werken seinen Namen nicht tragen, lässt sich mancherlei anführen, namentlich auch der Umstand, dass sie sämmtlich Crüger'sche Art an sich tragen, also ein inneres Zeugniss besitzen. Vielleicht gehört auch sonst noch die eine oder andere derjenigen Singweisen unserm Tonsetzer an, welche in den obigen Werken überall zuerst gedruckt erscheinen. Ich erlaube mir deshalb diejenigen, welche mir als solche darin aufgestossen sind, hier aufzuführen, um dadurch zu weiterer Nachforschung anzuregen; es ist indess nicht unmöglich, dass ich mich in Bezug auf einige derselben im Irrthum befinde, indem ich auf dem Gebiete der vor J. Crüger in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erfundenen Tonweisen mich durchaus keiner näheren Kunde rühmen darf. Die ausgesprochene Vermuthung einer etwaigen Erfindung durch J. Crüger betrifft folgende Weisen:

1. HErr GOtt ich ruf zu dir. 1640.

Hypoäolisch: c'' 𝔤 𝔤 a f E. Der Text ist von J. H. Schein. Die Singweise auch?

2. Allein auf GOtt setz dein vertraun. 1640.

Gmoll: 𝔡 𝔤 𝔞 𝔟 c'' 𝔞 𝔤 fis. Nach Döring's Choralkunde p. 120, im Bremer Gesangbuche von 1640.

3. Keinen hat GOtt verlassen. 1640.

Dorisch: a a a b'' c'' a. Der Text bereits 1611 (oder 1612 nach Koch II, 270).

4. Du lebensfürst HErr JEsu Christ. 1648.

Dorisch, $^3/_1$: b a a d'' a c'' h a. Da dies Himmelfahrtslied J. Rist's nicht lange vorher (1641) mit einer andern ebenfalls dorischen Singweise von Joh. Schop erschien (gemischtes Taktmass: d f· g e· e f g a), so liegt es nahe, bei dieser neuen Singweise auf Crüger's Urheberschaft zu schliessen.

5. Allein nach dir HErr JEsu Christ. 1648.

Phrygisch: E h h e'' h d''' b'' h. Eine ältere Singweise bei Theodos. Rihel, Strassburger Gesangbuch 1578 (versetzt hypojonisch, mit vielfachen Texteswiederholungen: F c f e f... d· b d).

6. Was soll ein christ sich fressen. 1648.

D moll: D d d C C b· e F e F. Bei Sohren (1676) steht dies Lied Sim. Dach's auf den Ton des 19. französischen Psalm, s. Döring p. 56.

7. Ach frommer GOtt wo soll ich hin. 1653.

A moll: e'' e'' e'' d'' c'' h a gis. Text ebenfalls von Dach. Döring p. 121 nennt als Quelle für diese Singweise Peter Sohren's Gesangbuch 1668.

8. Ein ander stelle sein vertrauen. 1653.

G moll: g b b a g b c'' d'' d''. Eins der vier bei Runge zuerst gedruckten „eigenen Lieder“ der Kurfürstin Luise Henriette.

9. Wie ein gejagtes hirschelein. 1656.

F dur: f c'' c'' f e f g a.

10. O HErr gedenk in todespein. 1656.

Dorisch: d f g a h c'' h a. Erinnert in der Anfangszeile stark an „Christ unser Herr zum Jordan kam“.

11. Gross ist o grosser GOtt. 1657.

G moll: g b a b c'' d''. Joh. Heermann hatte 1630 diesem Gesange, zugleich mit für seine übrigen in Alexandrinern gebaueten Lieder, eine Dur-Melodie beigefügt: c e c e f g (C dur). Vergl. auch oben die Bemerkung zu der Melodie „O GOtt du frommer GOtt“ p. 69. Crüger mochte für den Inhalt dieses Liedes eine Moll-Melodie für anpassender halten.

12. HErr GOtt vater im himmelreich. 1657.

Dorisch: d f g a d'' c'' h a. Der Text bei M. Vulpius 1609.

13. Hört freche sünder Ihr gottlose kinder. 1657.

F dur: c'' a a g f a h c'' c'' b a. Die Böhmischen Brüder (1566) geben diesem Liede eine andere (versetzt hypodorische) Singweise mit.

14. Ei nu seht all ihr christenleut. 1657.

F dur: f b e f b a a g. Ebenfalls ein Lied der Böhmischen Brüder 1566, hier aber mit (versetzt) phrygischer Melodie.

15. Ich will zu GOtt erheben meine stimm. 1661.

Versetzt dorisch: D'' G· a B C'' d''' e'' F'' E'' E'' D''.

16. Dies ist der tag der fröhlichkeit. 1661.

Hypomixolydisch, $^{3}/_{1}$: g g g a· b c'' H h A·. Andere Singweise zu diesem Weihnachtsliede Val. Thilo's von Joh. Stobäus 1642 und bei Joh. Stern 1686, s. Döring p. 88 und 122.

17. Der tod klopft jetzund bei mir an. 1661.

Dorisch: d a a b a a g a. Dies hier zuerst erscheinende Lied wird Joh. Heermann († 1647) zugeschrieben.

18. Ach wie nichtig ach wie flüchtig. 1661.

Gmoll: g· a b b c'' c'' d'' d''. Ist's die Melodie des Dichters (Michael Franck 1657) oder eine Erfindung Crüger's?

Lässt sich nicht durch äussere Zeugnisse ein anderes erweisen, so möchte ich, namentlich aus inneren Gründen, mehrere dieser 18 Singweisen für Erfindungen Crüger's halten.

Stellen wir noch einmal alles zusammen, so hat sich uns ergeben, dass von J. Crüger auf Grund hinreichender äusserer Bezeugung 71 neu erfundene, 8 (7) umgearbeitete Melodien herrühren; dass aus anderen Gründen 5 neu erfundene, 20 (21) umgearbeitete Singweisen ihm zugeschrieben werden können; dass endlich auch die Entstehung mehrerer (18) in seinen Gesangbüchern zuerst erscheinender Tonweisen von seiner Hand nicht ganz unwahrscheinlich ist. Die nachfolgende Uebersicht möge zugleich die Zeitfolge des Erscheinens der 122 Singweisen veranschaulichen:

	1640	1648	1649	1653	1656	1657	1661	insges.
1) Von J. Crüger neu erfundene Singweisen								
a) laut äusserer Bezeugung	18	16	3	18	13	—	3	71
b) aus anderen Gründen	1	—	—	1	1	1	1	5
2) Umarbeitungen								
a) laut äusserer Bezeugung	5 (4)	3	—	—	—	—	—	8 (7)
b) aus anderen Gründen	6	2 (3)	—	1	2	8	1	20(21)
3) Bei J. Crüger zuerst auftretende Singweisen	3	3	—	2	2	4	4	18
insges.	33 (32)	24 (25)	3	22	18	13	9	122

Dem aufmerksamen Leser wird es nicht entgangen sein, dass sich in den obstehenden Erörterungen über die J. Crüger angehörigen Singweisen hier und da eine (indess unwesentliche) Unvollständigkeit (in Beziehung auf Abfassung des Textes u. s. w.) findet. Dergleichen Mängel haben ihren Grund vorwiegend in dem Umstande, dass ich bei der mehr durch anderweitige Zwecke veranlassten, schon vor geraumer Zeit erfolgten Benutzung der Gesangbücher Crüger's noch nicht die Absicht einer eingehenderen Abhandlung über die demselben zugeschriebenen Singweisen hatte, zu der vorliegenden Arbeit,

bei der ich mich auf die damals gemachten Aufzeichnungen verwiesen sehe, vielmehr erst nachträglich durch die vielfach irrigen Angaben Winterfeld's veranlasst worden bin.

Mittheilungen.

* Cäcilia. Organ für katholische Kirchen-Musik. Herausgegeben von Michael Hermesdorff. Trier bei Fr. Lintz. gr. 4°. Monatl. 1 Bogen mit Beilage, Preis 1 Thlr. Die Zeitschrift wurde früher von Oberhoffer redigirt und ist seit vorigem Jahre in die Hände obigen Redakteurs übergegangen. Dieselbe zeichnet sich jetzt besonders dadurch aus und verdient allseitiger Unterstützung, dass sie dem gregorianischen Kirchengesange und dessen Wiederherstellung in der ältesten Lesart ein ganz besonderes Augenmerk zugewandt hat. Zum Behufe dessen bringt sie zu jeder Nr. eine Anzahl facsimilirte Melodien, die aus den ältesten Handschriften herausgezogen sind, und die allein die Möglichkeit an die Hand geben, durch Vergleiche zu der ältesten und besten Lesart zu gelangen. Die Redaktion nimmt Beiträge solcher Facsimile's mit Dank entgegen und machen wir die Musikgelehrten auf diese Facsimiles ganz besonders aufmerksam. Der übrige Inhalt der ersten 3 Nrn. des diesjährigen Jahrganges ist folgender: Ueber die Tonarien (R. Schlecht). Der h. Ambrosius und sein Wirken für den christlichen Kirchengesang. Ueber die Erscheinung der Aliquot-Töne in ihrer Bedeutung für das Verständniss des alten und neueren Tonsystems. Die Schriften des Guido von Arezzo. Erklärung der Beilagen.

* Die königl. Bibliothek zu Berlin besitzt eine von S. W. Dehn angefertigte Partitur der „121 newe Lieder von berümbten diser kunst gesetzt, Nürnberg bei Hieron. Formschneider, 1534, herausgegeben von Joh. Ott (1. Theil). Da sich nur auf der kgl. Staatsbibliothek zu München ein vollständiges Original-Exemplar dieses Werkes befindet, so wird vielfach die berliner Partitur zu Kopien benützt, und wir glauben daher Allen einen Dienst zu erweisen, wenn wir darauf aufmerksam machen, dass die berliner Partitur unvollständig ist, indem zu damaliger Zeit, als Dehn die Partitur anfertigte, die V. vox unbekannt war und erst später aufgefunden worden ist. Folgende Nrn. sind daher fünfstimmig: Nr. 3, 10, 17, 19, 23, 24, 26, 30, 33, 34, 40, 41, 43, 45, 46, 68, 85, 92, 93, 98, 100, 103, 104, 105, 106, 108, 114 und sechsstimmig ist Nr. 91.

* Die Fertigstellung der ersten Lieferung zur Publikation (Joa. Ott's 115 Lieder von 1544) wird noch einige Zeit in Anspruch nehmen, da die Herstellung der Texte mit grosser Mühe verbunden ist. Von den 115 Gedichten ist kaum ein einziges so wiederzugeben, wie es im Ott steht: hier fehlen Silben, dort sind Silben zu viel, hier fehlen sogar Verse, dort alle übrigen Strophen, ausser der ersten; und so weist jedes Gedicht seine Fehler auf, die erst durch Vergleiche mit anderen Drucken aus dieser Zeit auszumerzen sind. Bei einer grossen Anzahl von Gedichten ist dies nun bereits geschehen, doch hat es oft zwei bis drei verschiedener Lesarten bedurft, ehe alles in seine rechte Ordnung gebracht werden konnte. Da dies eine Arbeit ist die Geduld, Zeit und besonderes Glück im Auffinden erheischt und gerade einige der ersten Lieder, wie

Nr. 2. O werdes glück mein aufenthalt.
„ 5. Kein höhers lebt, noch schwebt, dem Adler jetzt auf erden.
„ 10. Heimlich bin ich in trewen dein.

Nr. 11. Dich meiden zwingt, durchdringt.
„ 12. Von guten freunden sagt man vil.
„ 13. O lieber hans, versorg dein gans.
„ 18. Wann ich lang such der gsellschaft vil.
„ 19. Man sing, man sag, hab freud all tag.
„ 21. Wann ich nit wer des fürwitz gwant.
„ 22. Oho so geb der Mann ein pfennig.
„ 23. Ich het mir ein endlein fürgenommen.
„ 24. Ein Abt den wöll wir weihen.
„ 28. Wie das glück will, bin ich im spil.
„ 29. Jetzt merk ich wol, das ich mich soll zum glück.
„ 31. Ich kenn des klaffers eigenschaft.
„ 32. Mein Esel ist eine lange frist, ganz müd gewest.
„ 33. Mich wundert hart, wie ich der fart.
„ 34. Was schad nun das, ob ich fürbass mit denken vil.
„ 35. Ich wünsch allen frawen eer, durch einer frawen willen.
„ 36. Ein Jungfraw mir gefallen thet, für ander frawen allen.
„ 37. Lieb geb dein heil, eil, weil, kein theil.
„ 38. E schön und zart, von edler art.
„ 41. Was unfals qual in nöten thut, bin ich wol innen worden.
„ 42. Tag zeit noch stund, sag ich mit grund.
„ 43. Wie ist dein trost, herz einigs herz.
„ 45. Es het ein bawr ein töchterlein, das wolt nit lenger ein meidlein sein.
„ 48. Gar oft sich schickt, das eim glückt.
„ 50. Hans beutler wolt reiten aus.

etc. noch nicht aufgefunden sind, so ersuchen wir die Herren Subscribenten nicht ungeduldig zu werden. Die erste Lieferung wird etwas stärker werden, so dass mit 2 Lieferungen im Jahre die gesetzliche Zahl von 30 Bogen erreicht wird.

* Bérard (A.), Dictionnaire biographique des artistes français du XII[e] au XIII[e] siècle, suivi d'une table chronologique et alphabétique, comprenant en vingt classes, les arts mentionnes dans l'ouvrage; par A. B. Paris, libr. J. B. Dumoulin, 8°. XV und 432 pp. 12 fr.

* Chouquet (Gustave), Histoire de la Musique dramatique en France depuis ses orgines jusqu'à nos jours par G. Ch. Ouvrage couronné par l'Institut. Paris 1873 Firmin Didot frères, fils et Cie. gr. 8°. XV und 448 pp. 8 fr.

* Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Organ des germanischen Museums. Nr. 2, 1873. Enth. Aus dem Briefbuche des Meister Simon von Homburg (W. Wattenbach). Sphragistische Aphorismen. Aus Handschriften der kgl. und Univ.-Bibl. zu Breslau (A. Schultz). Zur Geschichte des Schürstab'schen Hauses S. 526 in Nürnberg (Lochner). Schweine- und Hundesegen (W. Vogt) und andere kleine Nachrichten.

* Quittung über erhaltene Beiträge für 1873. 2 Thaler erhalten von den Herren Georg Becker, W. Bethge, Carl Dreher (6 Thlr.), Ed. Friese, C. Fr. Harveng, Em. Krause, Schraren, Wilh. Schulze, Dr. J. Rietz.

* Michael Praetorius' Syntagma musicum, 1615 etc. wird in einem vollständigen Exemplare zu kaufen gesucht. Angebote bitte man der Redaktion einzusenden.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

V. Jahrgang. 1873.

Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr.

Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 6.

Ueber den eigentlichen Melodiekörper zu dem Liede: „Inspruck ich muss dich lassen" von Heinrich Isaac.

Herr Professor Faisst in Stuttgart brachte vor einiger Zeit die höchst interessante Bemerkung, dass der Bass zu dem Liede: „Ach lieb ich muss dich lassen" von Johann Kilian*) zu vier Stimmen, Note für Note ein und denselben Melodiekörper aufzeige, welcher sich auch als Tenor zu dem Liede: „Inspruck ich muss dich lassen" von Heinrich Isaac wiederfindet. Diese Bemerkung ist in mehr als einer Beziehung interessant. Einmal wirft sie auf die ursprüngliche Tonweise zu dem Liede von Heinrich Isaac ein eigenthümliches Licht; andrerseits lässt sie einen ziemlich sichern Blick in die Entstehungsweise neuer weltlicher Liederweisen thun, die sich bis dahin immer in ein undurchdringliches Dunkel zu hüllen gewusst hat.

Was die mitgetheilte Thatsache selbst anlangt, so kann ein Zweifel darüber nicht aufkommen. Der Kilian'sche Bass und der Isaac'sche Tenor stimmen mit ganz unbedeutenden Abweichungen, die sich Kilian erlaubt um den Schlussfall der Kadenzirung zu gewinnen, genau mit einander überein. Die Thatsache an und für sich hat ferner durchaus nichts Befremdendes, denn es ist allgemein bekannt, dass das gegenseitige Entlehnen und Benutzen melodischer Motive ein charakteristisches Merkmal des ältern — gleichviel ob weltlichen oder geistlichen — Tonsatzes überhaupt ist. Sie gewinnt

*) Abgedruckt in den Monatsheften, Jahrgang 1871, No. 11, p. 181.

nur in dem gegenwärtigen Falle darum eine besondere wichtige Bedeutung, weil aus dieser doppelten Benutzung ein und desselben Melodiekörpers von zwei verschiedenen Tonsetzern unzweifelhaft hervorgeht, dass hier ein ursprüngliches vielleicht gar älteres Grundmotiv vorliegen müsse, das als Gemeingut der deutschen Kunstwelt zu freier Benutzung eines jeden Künstlers angesehen werden konnte. Dass die Sache sich in der That so verhält, geht vollends aus dem Umstande hervor, dass dieser Melodiekörper nicht blos von Kilian und Isaac benutzt ward, sondern sich auch noch einmal in der Literatur wiederfindet, nämlich in einer mehrstimmigen Bearbeitung des Liedes: „Ach Gott ich muss verzagen“ von Johann von Brandt*), und zwar hier in der Oberstimme, in dem Discant. Dieses dreimalige Auftreten ein und derselben Tonweise in drei verschiedenen Bearbeitungen deutet unstreitig darauf hin, dass in diesem Liedmotive der Hauptgedanke zu suchen ist, aus welchem Grunde derselbe von allen drei Tonsetzern zum Grundmotiv für ihre Bearbeitungen ohne Anstand gewählt wurde. Da alle drei Bearbeitungen dieser Liedweise einen verschiedenen Text unterlegen, so entsteht die Frage, welcher von denselben ursprünglich zu dieser Liedweise gehören könnte. Meine Muthmassung darüber — denn endgültige Beweise kann ich zur Zeit nicht beibringen — werde ich weiter unten zur Sprache bringen. Vorläufig dürfte es nöthig sein, alle drei Fassungen dieser Liedweise einander gegenüberzustellen, um den Vergleich zu erleichtern. Ich lasse daher dieselben auf drei Systeme untereinandergestellt hier folgen, wobei ich nicht unterlassen kann, auf den kleinen, aber nicht ganz ausser Acht zu lassenden Umstand aufmerksam zu machen, dass Kilian in der Schlussstrophe der viertletzten Note das b rotundum ausdrücklich beifügt, um dem Tritonus in der Tonreihe aus dem Wege zu gehen, während die beiden andern Fassungen diese Stelle mindestens unentschieden lassen. Es scheint, dass auch in dieser Beziehung unter den Künstlern der damaligen Zeit eine grössere Freiheit der Benutzung stattgefunden habe, als wir im Allgemeinen zuzugeben geneigt sind.

Heinrich Isaac. **Tenor.**

Ins-bruck ich mus dich las - sen ich

Johann Kilian. **Bass.**

Ach lieb ich mus dich las - sen ein

Johannes v. Brandt. **Diskant.**

Ach Gott ich mus ver - za - gen nach-

---

*) siehe: Forster, Tom. IV, Nr. 14.

far da - hin mein stras - sen ins frembde land da - hin mein

zeit gros schmerzen fas - sen weil ich von dir muss sein, wie

dem da ist ver - ja - get der lieb - ste Her - re mein, bös

freud ist mir ge - nom - men die ich nit weis be - kom - men wo

könnt' mirs üb - ler gfal - len dass ich die liebst ob al - len solt

leut han ihn ver - fü - ret dardurch mein hertz ge - rü - ret dar-

ich im e - - - - - - - - - - - - - lend bin wo ich im e -

mei - den so weit von dem Rhein solt mei - den so

umb mus ich ganz e - - - - - - - lend sein dar - umb mus ich

- - - - - - - - - - - - - - lend bin.

weit von dem Rhein.

ganz e - - - - - - - - lend sein.

Ist aber nun durch diese Beweisführung die Thatsache ausser allen Zweifel gesetzt, dass der Isaac'sche Tenor das ursprüngliche eigentliche Grundmotiv enthält, so ergiebt sich als nächste Folge, dass der in der Isaac'schen Bearbeitung im Diskant aufgeführte Melodiekörper nicht die ursprüngliche Melodie, sondern nur die von Isaac frei erfundene Gegenstimme zu dem im Tenor befindlichen ursprünglichen Hauptgedanken ist. Mithin ergiebt sich diese neue Schöpfung nicht etwa als ein dem Volksgesange entnommener Gedanke, wie man bis auf diese Stunde allgemein anzunehmen gewillt ist, sondern lediglich als ein Produkt der Kunst, als das Ergebniss melodischer Stimmführung im mehrstimmigen Tonsatze, als die vollendetste reifste Frucht einer melodisch gestalteten ausdrucksvollen Tonreihe, mit einem Worte als das Erzeugniss einer reifen, wohlgeübten, durch schwere, strenge Studien geschulten Künstlerhand. Alle bis jetzt über dieses Lied verbreiteten Ansichten und Meinungen, als ob Isaac nach der Diskantstimme seinen Tenor erst entworfen und geschaffen, als ob er die Tonweise in seinem Diskant aus dem Volksgesange entnommen habe — dieser etwas mystischen, verschwommenen, unklaren Begriffsbestimmung, welcher jeder reale Hintergrund fehlt, — wie sie sich z. B. noch neuerdings bei Liliencron, Nachtrag Nr. 54, und bei andern finden — zerfallen daher in ein Nichts, sind vielmehr in das direkte Gegentheil zu verkehren! Allerdings schuf Isaac zu diesem Tenormotive in seiner frei erfundenen Gegenstimme im Diskant eine Gegenmelodie von so wunderbarer Schönheit, Süssigkeit, Innigkeit und Zartheit, dass sie sich nicht nur bald in Aller Herzen festsetzte, sondern auch durch ihren spezifischen Gehalt die ältere ursprüngliche stark in den Hintergrund drängte, ja mit der Zeit gänzlich überflügelte und in Vergessenheit brachte. Dies ist auch der Grund, warum die protestantische Kirche, welche dieses Lied geistlich umdichtete, nicht zu der ursprünglichen Melodie griff, sondern die von Isaac neu erfundene Tonweise in ihren Gemeindeliederschatz aufnahm.

Die Folgerung, welche aus dieser Thatsache aber entspringt, ist um des allgemeineren Interesses willen von noch höherer Bedeutung als die Thatsache selbst. Denn sie lässt uns einen Blick in die geheime Werkstätte, in den Erfindungsprocess neuer weltlicher Liedweisen thun, der sich bisher immer unsern Augen in der eigensinnigsten Weise entzogen hat. Wir sind auf dem Gebiete der weltlichen Liedweise leicht geneigt, das melodische Produkt einer früheren Zeit, von welchem wir weder Zeit, noch Entstehung, noch Urheberschaft zu bezeichnen wissen, einer unbekannten Grösse beizumessen, die wir gewöhnlich mit der Bezeichnung volksthümliche Weise oder Volksweise belegen, ohne über die Bedeutung und den Sinn dieser Bezeichnung ein klares Bild abgeben zu können.

Meist schleichen sich ganz absonderliche Begriffe und Vorstellungen über dieselbe ein. Gleich einem Deus ex machina, meinen wir, müsse ein solcher musikalisch-melodischer Gedanke vom Himmel gefallen, von selbst, aus Nichts, durch Nichts entstanden sein. Selbst in den Fällen, wo der neue Melodiekörper sich als das Produkt eines mehrstimmigen Tonsatzes unzweifelhaft ergiebt, wie z. B. in dem gegenwärtigen Falle und in so vielen andern Fällen, die alle namhaft zu machen zu weitläufig sein dürfte, wird, wenn es hoch kommt, der Löwenantheil an dieser Produktion dem Zufalle, der Willkühr, mitunter sogar dem Versehen, der Spielerei zugemessen! Ich verweise hierbei auf Aeusserungen bei Meister, katholisches Kirchenlied, S. 142 u. f., ferner bei Tucher, Schatz des evangelischen Kirchenliedes, Anhang Nr. 28, S. 237 und anderwärts. Sich mit solchen leeren Ausflüchten begnügen zu wollen, hiesse das „dolce far niente" zum Wahlspruch machen! Gerade dieser hohen Kunstbegabung, dieser nur durch unendlichen Fleiss zu erwerbenden Kunstfertigkeit, zwei oder mehrere melodische Tonkörper mit einander in Verbindung zu setzen und einen aus dem andern zu entwickeln, verdanken wir eine Reihe der köstlichsten, prachtvollsten Melodien, die auf Jahrhunderte hindurch sich so lebenskräftig und unverwüstlich erwiesen haben, dass sie auch heute noch als mustergültig anzusehen sind. Ich will nur an einige der werthvollsten unter denselben erinnern, bei denen die Entstehungsgeschichte eben so klar wie bei dem vorliegenden Falle vor Augen liegt. Unter diese gehören zunächst das alte Weihnachtslied: Puer natus est: Ein Kind geboren zu Bethlehem, wo sich die Entwickelungsgeschichte aus einem zweistimmigen zu einem dreistimmigen Satze schrittweise historisch nachweisen und belegen lässt, ferner der Hymnus: Cedit hiems eminus, weltlich: Ehre und zeitlich gut, ferner das weltliche Lied: Ich weiss ein Blümlein hübsch und fein, mit dem geistlichen: Ich hab mein Sach Gott heimgestellt, und andere mehr.*) Bei allen diesen Liedern ist die Thatsache nachgewiesen, dass sich ein Melodiekörper aus dem andern durch den harmonischen Satz entwickelt hat. Weder an Dilettanten noch an den weit unbestimmteren Begriff des Volkes ist bei der Entstehung dieser neuen Melodien zu denken, sondern zunächst und ohne Frage nur an Kunstgeübte im Kontrapunkt, d. h. in der Kunst zwei oder mehrere melodische Tonkörper einheitlich mit einander zu verbinden, wohl erfahrene, tüchtig gebildete, streng geschulte Tonsetzer und Künstler von Fach.

*) Nur die Rücksicht auf den hier eng bemessenen Raum meiner Auseinandersetzung bestimmt mich, diese höchst interessante anatomische Zergliederung an dieser Stelle nicht beizufügen, sondern sie auf einen speziellen Aufsatz zu versparen.

Es hiesse in der That jede künstlerische Thätigkeit auf Null reduziren, wollte man in allen den Fällen, in welchen es dem Künstler glückte, sich auf den Gipfel seiner Leistung emporzuschwingen, das Resultat jahrelanger unablässiger ernster Studien schliesslich nur dem Zufall, nur der Willkühr in die Schuhe schieben. Eine so niedere Ansicht von der Kunst kann ich für meine Person wenigstens nicht theilen! —

Ich komme nun zu dem letzten Punkte meiner Erörterung. Wer ist der Verfasser jenes älteren in dem Isaac'schen Tonsatze im Tenor befindlichen Liedmotives, auf welches Isaac seine so köstliche Gegenmelodie im Diskant gründete, wohl gewesen? Zwar bin ich mir bewusst, dass ich mit Beantwortung dieser Frage das Gebiet der Konjektur aus Mangel an evidenten Beweisgründen betreten muss. Allein ein Umstand, der hier ins Gewicht fällt, berechtigt mich, diese sonst müssige Frage überhaupt aufzuwerfen. Das ist die entschiedene Aehnlichkeit, die innere innige Verwandtschaft, in welcher beide Melodiekörper der Isaac'schen Komposition zu einander stehen. Gleichen sich diese beiden Tonreihen, sowohl im Tenor als auch im Diskant nicht wie Zwillinge, eine der anderen in der täuschendsten Weise? Eine Zusammenstellung beider Tonkörper mag meine Ansicht belegen.

Diskant.
Neu von Isaac erfundene Gegenmelodie.

Ins - bruck ich muss dich las - sen ich

Tenor.
Aelterer Melodiekörper.

Ins - bruck ich muss dich las - sen ich

fahr da-hin mein stras - sen ins frembde land da - hin, mein

fahr da-hin mein stras - sen ins frembde land da - hin, mein

freud ist mir ge-nom-men, die ich nit weis be - kom - men wo

freud ist mir ge-nom-men, die ich nit weis bekom - men wo

ich im e - - - - - - - - - - - - - lend bin wo ich im e -

ich im e - - - - - - - - - - - - - lend bin wo ich im e -

- - - - - - - - - - - - - - - - - - lend bin.

- - - - - - - - - - - - - - - - - - lend bin.

Nun vermag ich mich bei dieser Sachlage von der Ueberzeugung nicht zu trennen, dass zwei so innig mit einander verwachsene Tonkörper, deren Verwandtschaft so augenscheinlich und unzweideutig zu Tage tritt, nicht von zwei verschiedenen Tonsetzern herrühren könne, sondern dass, wer den einen geschaffen, auch der Autor des andern sein müsse. Da nun Isaac erwiesen der Verfasser des Diskantmotivs ist, das wegen seiner Vortrefflichkeit thatsächlich das Uebergewicht über jenes Tenormotiv erlangte, warum sollte er nicht auch der Urheber und Erfinder des ursprünglichen Motivs im Tenor gewesen sein? Wahrlich ein Grund zur Verneinung liegt nicht vor, im Gegentheil gewinnt es die höchste Wahrscheinlichkeit, dass Isaac nicht blos den einen, sondern auch den andern geschaffen habe. Auch steht der Fall nicht vereinzelt in der Kunstgeschichte und auf dem Gebiete der weltlichen Liedweise da. Wir wissen z. B. mit Bestimmtheit, dass Isaac's Schüler, der fruchtbare Liederkomponist Ludwig Senfl, zu dem Liede: 'Mag ich Unglück nicht widerstan (siehe Forster, Tom. I. Nr. 20), die Tonweise erfunden hat, indem diesem Liede ausdrücklich die Bemerkung beigefügt ist: „welchen ton etwan Ludwig Senffl vor jaren gemacht“. Es vereinigen sich also auch hier Erfinder des Melodiekörpers und Verfasser des mehrstimmigen Tonsatzes in ein und derselben Person. Was aber bei Senfl nachweisbar ist, darf um so viel weniger bei Heinrich Isaac in Abrede gestellt werden, da letzterer eine so bestimmt ausgesprochene Vorliebe, eine so eminente Begabung für das weltliche Lied bewiesen und in seinen verschiedenen Kompositionen Tonreihen zu Tage gefördert hat, die dem so eben besprochenen Liede an Schönheit und spezifischem Gewichte wenig oder nichts nachgeben.

Ob dieser vereinzelte Fall auch auf die ganze Liederliteratur des 15. und 16. Jahrhunderts auszudehnen sei, und die Autorschaft von

mehr als tausend Liedweisen auch den betreffenden Tonsetzern dieser Tonsätze zuzuschreiben sei, wage ich bei der Ungenügenheit der Vorlagen nicht zu bestimmen. Aber läugnen will ich nicht, dass mich jederzeit ein unheimliches Gefühl des Zweifels überkommen will bei dem Gedanken, dass die Entstehung dieser vater- und mutterlosen Waisen dem Walten einer unsichtbaren geheimen Macht, welche wir gewöhnlich mit der unbestimmten, verschwommenen Bezeichnung Volkspoesie und Volkslied benennen zu müssen glauben, zugesprochen wird. Da will es mich nun viel natürlicher und einfacher dünken, diese Liedweisen zunächst und in erster Linie demjenigen Künstler von Fach zuzuweisen, welcher den frühesten Tonsatz dazu geliefert hat. Wenigstens würde dieses Verhältniss dem heut zu Tage gebräuchlichen am meisten entsprechen. Es sollte mir lieb sein, wenn dieser Gedanke weiter verfolgt und zu genauerer Untersuchung die gewünschte Anregung und Veranlassung geben sollte. **O. Kade.**

Drucke von Ottaviano Petrucci
auf der Bibliothek des Liceo filarmonico in Bologna.

Ein bibliographischer Beitrag
zu Ant. Schmid's Ottaviano dei Petrucci (Wien 1845)

von

Fr. X. Haberl, Domkapellmeister in Regensburg.

(Fortsetzung und Schluss.)

Drei Monate nach den Canti B publicirte Petrucci das dritte Opus aus seiner Offizin, die Motetti. A. numero. trentatre, drei und dreissig (eigentlich sind es 34) Nummern enthaltend.*) Das 1. Blatt trägt folgende Aufschrift:

Motetti. A. numero.
.trentatre.

Darunter befindet sich dasselbe grosse verzierte gothische A, wie es bereits in der Beilage zum Heft 4 (zum Odhecaton) mitgetheilt worden ist.

Die Rückseite bringt das alphabetische Register nach Textanfängen mit Angabe der Blätter, auf denen die Kompositionen stehen, wie folgt:

*) Dass die auf dem Titel angegebene Motettenzahl nicht immer mit dem wirklichen Inhalt übereinstimmt, findet sich auch später bei vielen Drucken des 16. Jahrhunderts (auch schon beim Odhecaton Petrucci's). Bald zählte man die einzelnen Theile längerer Kompositionen auf, bald fasste man sie unter einer Ziffer zusammen, und wählte zum Titel meist eine gerade oder bedeutungsvolle Zahl.

Aue maria. Josquin	3.	Ibo mihi. Gaspar	38.
Adonay	16.	La spagna. Ghiselin	32.
Aue maria. Compere . . .	28.	Mater digna dej. Gaspar . .	55.
Aue maria	35.	O genitrix gloriosa	5.
Aue stella matutina. Brumel	36.	O quam glorifica. Agricola .	15.
Aue dnā sctā maria. Gaspar	39.	O florens rosa	23.
Aue vera caro Christi . . .	44.	O pulcherima. Gaspar. . .	41.
Aue stella matutina. Gaspar	52.	Propter grauamē	11.
Anima mea. Ghiselin . . .	53.	Quis numerare queat. Da pacem	47.
Benedicta sit creatrix	19.	Regina celi	20.
Crux triumphans	9.	Surge propera. Pinarol . . .	7.
Christi mater aue	51.	Scile fragor	27.
Descendi in ortum meum . . .	14.	Stella celi	42.
Dūg aultre amer. Uictime .	17.	Uirgo maria	22.
Da pacem	46.	Uidi speciosa	43.
De tous biens. Josquin . .	56.	Uirgo dej trono	50.
Ecce video	25.	Uirgo prudētissima. Josquin.	8.

Da dieses Register ungenau ist, so lassen wir die Kompositionen aufeinander folgen, wie sie in der aus 56 Blättern bestehenden in alter Partiturform gedruckten Sammlung stehen.

Blatt 2. {Canon: misericordia et veritas obviaverunt sibi, und weiter unten:
Canon: iustitia et pax obsculate sunt. Ohne Autorangabe.

„ 3. Ave maria gratia plena. à 4. Josquin.*)

„ 5. O genitrix gloriosa. à 4. Ohne Autorangabe.

„ 7. Surge propera amica mea. à 4. Jo. de Pinarol.

„ 8. Virgo prudentissima. à 4. Josquin.

„ 9. Crux triumphans. à 4. Compere.

„ 11. Propter gravamen et tormentum. à 4. Compere.

„ 14. Descendi in ortum meum. à 4. Ohne Autorname.

„ 15. O quam glorifica luce coruscas. à 3. Agricola.

„ 16. Adonay sanctissime domine deus. à 4. Gaspar.

„ 17. Dung aultre amer. Victimae pascali. à 4. Josquin.

„ 19. Benedicta sit creatrix. à 4. Ohne Autorname.

„ 20. Regina celi letare. à 4. Brumel.

„ 22. Virgo Maria, non enim tibi similis in mundo. à 4. Gaspar.

„ 23. O florens rosa. à 3. Jo. Ghiselin.

„ 25. Ecce video celos apertos. à 3. Craen.

„ 27. Scile fragor ac verborum tumultus. à 4. Compere.

„ 29. Ave maria gratia plena. à 4. Compere.

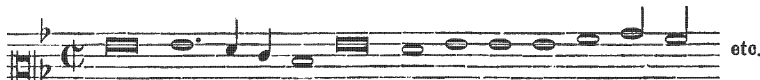
„ 32. La spagna. à 4. Jo. Ghiselin.

---

*) Sopran und Tenor stehen links, Alt und Bass rechts in der ganzen Sammlung. Glarean hat diese Komposition Josquin's in seinem Dodecachordon p. 358, die von Craen (fol. 25) auf pag. 326 wiedergegeben.

Blatt 35. Ave maria gratia plena. à 4. Ohne Autorname.
„ 36. Ave stella matutina. à 4. Brumel.
„ 38. Ibo mihi ad montem mirrhe. à 4. Gaspar.
„ 39. Ave domina sancta maria. à 4. Gaspar.
„ 41. O pulcherrima mulierum, surge, propera, amica mea. à 4. Gaspar.
„ 42. Stella celi extirpavit. à 4. Ohne Autorname.
„ 43. Vidi speciosam sicut columbam. à 4. Gaspar.
„ 44. Ave vera caro Christi. à 4. Ohne Autorname.
„ 46. Da pacem Dne. à 4. Ohne Autorname.
„ 47. Quis numerare queat. à 4. Compere. Diesem Text ist zugleich Canon: Da pacem unterlegt.
„ 50. Virgo Dei trono digna. à 3. Tinctoris.
„ 51. Christi mater ave. à 4. Gaspar.
„ 52. Ave stella matutina. à 4. Gaspar.
„ 53. Anima mea liquefacta est. à 4. Ghiselin.
„ 55. Mater digna Dei. à 4. Ohne Autorname.

Auf der Rückseite von Blatt 55 steht (alle Petrucci'schen Drucke haben sechs Liniensysteme auf jeder Seite) auf den beiden ersten Zeilen eine Komposition von Josquin, deren Anfang lautet:



Die 3. Zeile ist frei; die drei letzten Zeilen sind überschrieben mit: Canon. Fuga per semibrevem in netesinemenon, dann folgt:

Josquin.

Tenor et Contra. 

ohne Zweifel die Ergänzung des obigen De tous biens.

Die Textschrift ist mit gothischen Lettern ausgeführt, ebenso die Vorderseite von Blatt 56, welche folgenden Text aufweist:

> Impressum Venetijs per Octavianum Petrutium Forosemproniensem die 9 Madij salutis anno 1502. Cum privilegio invictissimi Dominij Venetiarum q. nullus possit cantum Figuratum Imprimere sub pena in ipso privilegio contenta.
>
> Registrum A B C D E F G. Omnes quaterni.

Hierauf folgt das bekannte Druckerzeichen Petrucci's. Nach dieser genauen Beschreibung der Sammlung ersieht man die grosse Mangelhaftigkeit der Angaben bei Schmid (p. 32), der damals von Bologna aus sehr schlecht bedient war.

Der vierte Petrucci'sche Druck in Bologna sind die Misse Josquin, Venet. 27. Sept. 1502, der fünfte die Misse Obreht, Venet. 24. Martii, 1503. Die Beschreibung beider Werke bei Schmid (S. 33 und 44) lässt Nichts zu wünschen übrig.

Einen neuen Beitrag zur Bibliographie bildet die sechste Sammlung Petrucci's, bei welcher leider das Titelblatt fehlt. Gasparj hält nach einer Vermuthung von Ambros die Sammlung für die von Conrad Gesner in seinen Pandectis (fol. 82—85) aufgeführten „Motetti de passione signati B". Da aber nur die geringste Zahl der Motetten ihrem Texte nach für die Passionszeit treffen, die meisten zur Verherrlichung des heiligen Altarssakramentes, der Mutter Gottes etc. geschrieben sind, da ferner die Zahl derselben (33) auffallend mit der unter Nr. 3 beschriebenen Sammlung übereinstimmt, so glaube ich die Vermuthung aussprechen zu dürfen, dass der Titel wie bei Nr. 3 lautet, nur mit Einsetzung des B statt A, also:

Motetti. B. numero.
.trentatre.
B

Die Reihenfolge der Kompositionen ist nachstehende:

Seite 4. Non lotis manibus. à 4. Crispi.
„ 8. Dne. Jesu Christe adoro te. à 4. Josquin.
„ 12. Qui velatus facie fuisti. à 4. Josquin.
„ 15. Tenebre facte sunt. à 4. Gaspar.
„ 17. Ave verum corpus, à 2, usque ad Vere passum, à 3. Josquin.
„ 19. Verbum caro factum est. à 4. Gaspar.
„ 21. Dne. peccata nostra quae fecimus. à 4. De Orto.
„ 23. Dne. non secundum peccata nostra. à 2. (Ten. e Basso.) II. p. pro Canto et Altu, III. p. Adjuva nos. à 4. } Vaqueras.
„ 27. Dne. non secundum peccata nostra. à 4. Josquin.
„ 30. Tulerunt Dnm. meum. à 4. Sine nonime.
„ 33. Parce Dne. populo tuo. à 4. Obreht.
„ 34. Pange lingua. à 4. Sine nomine.
„ 35. Ave Dna. sancta Maria. à 4. Sine nomine.
„ 36. Parce Dne. populo tuo. à 4. Sine nomine.
„ 37. Lauda Sion Salvatorem. à 4. Brumel.
„ 41. Panis angelicus fit panis hominum. à 4. Gaspar.
„ 42. Ave verum corpus. à 4. Gaspar.
„ 44. Aspice Dne. quia facta est desolata civitas. à 4. Pe. biaumont.
„ 45. Anima Christi sanctifica me. à 4. Gaspar.
„ 46. In nomine Jesu omne genu flectatur. à 4. Gompert.
„ 55. Ave verum corpus. à 4. Gregoire.
„ 56. Adoro te devote. à 4. Sine nomine.
„ 57. Tu solus qui facis mirabilia. à 4. Josquin.
„ 59. Ave maria, gratia plena. à 4. Regis.
„ 60. Ave pulcherrima Regina. à 3. Agricola.
„ 61. Sancta Maria quaesumus. à 4. Sine nomine.
„ 62. Ave decus virginale. à 4. Jo. marti.
„ 63. Hec est illa dulcis rosa. à 4. Sine nomine.

Seite 64. Ave Maria gratia plena. à 4. Crispinus.
„ 65. Gaude Virgo, Mater Christi. à 4. Sine nomine.
„ 67. Salve Regina. à 4. Sine nomine.
„ 69. Quis dabit capiti meo aquam. à 4. Sine nomine.
„ 71. Sic unda impellitur unda. Canon à 5. Sine nomine.

Die Sammlung ist in Partiturform mit „gothischer“ Schrift gedruckt (links Canto, Tenore, rechts Alto, Basso). Die Vorderseite des letzten Blattes trägt über dem Druckerzeichen die Aufschrift:

Impressum Venetijs per Octavianum Petrutium Forosemproniensem 1503 die 10 Madij. Cum privilegio invictissimi Dominij Venetiarum q. nullus possit cantum Figuratum Imprimere sub pena in ipso privilegio contenta.

Registrum A B C D E F G H I. Omnes quaterni.

Es besteht demnach aus 36 Blättern oder 72 Seiten in Querquart.

Nr. 7 Brumel (Schmid p. 45), Nr. 8 Joannes Ghiselin (Schmid p. 45), Nr. 9 Misse Petri de la Rue (Schmid p. 46), Nr. 10 Misse Alexandri Agricola (Schmid p. 47) sind in Bologna vollständig; bei Nr. 11 Motetti C (Schmid) ist nur der Cantus vorhanden. Nr. 12 Misse de Orto (Schmid p. 77) ist wieder komplet.*) Die Notizen Schmid's über die aufgeführten sechs Werke sind hinreichend. Nr. 13 Missarum Josquin Liber II. ist Schmid in dieser Ausgabe unbekannt, bei Becker pag. 1, Nr. 5 ungenau beschrieben.

Der Titel stimmt mit der Ausgabe von 1515 (Schmid p. 99) überein. Das letzte Blatt des Bassus trägt über dem Druckerzeichen folgende Aufschrift:

Impressum Venetijs per Octavianum Petrutium Forosemproniensem Die ultimo Junij Salutis 1505.**) Cum privilegio invictissimi Dominij Venetiarum ut nullus possit cantum Figuratum Im primere sub pena in ipso privilegio contenta.

Registrum AB'CDEFG. Omnes quaterni preter CE quinterni.

Nr. 14 Missé Gaspar (Schmid p. 94). In Bologna ist die Bassstimme, nach welcher sich folgende Ergänzung der sonst zutreffenden Daten Schmid's ergiebt. Ueber dem Druckerzeichen enthält das letzte Blatt die Angabe:

Impressum Venetiis per Octavianum Pe
trutium Forosemproniensem 1506 Die VII.
Januarij. Cum privilegio invictissimi Domi
nij Venetiarum q. nullus possit cantum Figura

*) Man wird zwischen Nr. 11 und 12 eine grosse Lücke bemerken. Auffallenderweise ist nämlich von den neun Büchern der Frottole in Bologna nicht einmal ein Fragment vorhanden.

**) Ich glaube, dass auch die Jahrzahl 1503 bei Becker unrichtig ist, bis nicht der Fundort ermittelt wird. Das Datum lässt Becker weg.

tum imprimere sub pena in ipso privilegio contenta.

Registrum

AA BB CC DD EE FF GG

Omnes quaterni preter B C E quinterni.

Gleicherweise erhalten durch die in Bologna vorhandene Bassstimme der Fragmenta Missarum (Nr. 15) die Notizen Schmid's (pag. 95) eine Erweiterung durch Beigabe des Druckjahres, das auf dem letzten Blatte steht, wie folgt:

Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem die ulti mo Octobris Salutis anno 1505. Cum Privilegio invictissimi Dominij Ven etiarum q. nullus possit cantum Figuratum impri mere sub pena in ipso privilegio contenta.

Registrum A B C D E F G H I.

Auffallend ist, dass diese Ausgabe nicht die von Schmid angeführten Registralbuchstaben aAa etc. hat. Die Wiener Ausgabe scheint späteren Datums zu sein.

Bei Nr. 16 Lamentationum Jeremie Lib. I hat Schmid (p. 83) nur in den Registralbuchstaben geirrt. Sie heissen nämlich: A B C D E F omnes quaterni preter F qui est quinternus.

Nr. 17 Lamentat. Jerem. Lib. II. beschreibt Schmid (p. 83) so, als ob Titel und Textschrift „gothisch" wären, sie sind aber bereits in runder römischer Schrift gedruckt, und der Titel lautet genauer:

Lamentationum liber Secundus.

Auctores

Tromboncinus

Gaspar

Erasmus.

Für Nr. 18 Misse henrici Izac und Nr. 19 Missarum diversorum auctorum Liber I. genügt die Beschreibung Schmid's (p. 84 und 88).

Aus der Fossombronerperiode besitzt das Liceo filarmonico in Bologna fünf Druckwerke.

Nr. 20 Missarum Josquin. Liber Tertius veranlasst eine Korrektur bei Schmid (p. 98 und 100). In Bologna und Regensburg (sowie für's I. Buch, Schmid p. 100, auch in München) ist nämlich übereinstimmend das dritte und nicht das erste Buch am 1. März 1514 von Petrucci in Fossombrone edirt worden; das letzte Blatt trägt überall die Anzeige:

Impressum Forosempronii per Octavianum Petrutium civem Forosemproniensem. Ano

Dñi 1514. Die primo Martii Dominante inclito ac excellentissimo Principe Domino Francisco Maria Feltrio de Ruere: Urbani (?) Soraeque duce: Pisauri etc. Domino. Alme Urbis Praefecto ac exercitus Sa. Ro. E. Imperatore semper invicto.

Auf der 1. Seite des letzten Blattes (vor der Angabe des Druckortes und -Jahres) steht das bei Schmid p. 16 wohl mit Auflösung der Abkürzungen, aber im Wesentlichen ziemlich richtig abgedruckte Privilegium von Papst Leo X.

Nr. 21 Motetti de la corona Lib. I. (Schmid p. 101). Schmid sagt, alle vier Bücher seien mit lateinischen Buchstaben gedruckt; das 1. Buch zu Bologna jedoch hat „gothische" Lettern, und arabische Ziffern, nicht wie Schmid behauptet, römische. Alle übrigen Angaben Schmid's treffen mit der Ausgabe in Bologna zusammen. Von einer andern Edition dieses I. Buches sind nur Cantus und Tenor vorhanden, die sich von der eben beschriebenen unterscheiden 1) durch andere Titelschrift, 2) durch römische Textschrift, 3) durch grössere Initialen, 4) durch Angabe der Komponisten in römischer Schrift, 5) durch minderen Glanz der Druckerschwärze und geringere Feinheit und Weisse des Papiers. Der Druckort und die Zeit der Edition fehlen leider.*)

Nr. 22 Liber II. Missarum Josquin, siehe Schmid p. 99.

Nr. 23 „ I. „ „ siehe oben Nr. 20, bei Schmid p. 98. In Bologna, München und Regensburg lautet die Aufschrift des letzten (16.) Blattes im Bassus, welches das Privilegium Leo X. nicht mehr enthält,**) wohl aber das Druckerzeichen Petrucci's, in gothischer Schrift wie folgt:

Impressum Forosempronij per Octavianum Petrutium civem forosemproniensem. Anno Dñi 1516. Die 29 (nicht 19.) Mai Dominante inclito ac excellentissimo Principe Domino Francisco maria feltrio de Ruere: Urbini duce: Pisauri etc. Dño Alme Urbis praefecto.

Registrum A B C D E F G H. Omnes quaterni preter B F q. sunt quinterni et D dueruus.

*) Ich bin versucht, diese Ausgabe für den später von Jacob Junta, Joh. Jac. Pasoti und Valerius Dorich (bei Schmid p. 115 erwähnt) besorgten Nachdruck zu halten. Auch die 4 Bücher der Messen Josquin's (Altus in meiner Bibliothek) scheinen von diesem nachgedruckt worden zu sein.

**) Schon diese Beobachtung, welche Schmid beim dritten Buch, statt wie er gesollt hätte beim ersten macht, deutet auf einen lapsus calami in der chronologischen Ordnung des III. und I. Buches von Seite Schmid's hin. Das nämliche zeigt sich noch deutlicher aus den Registralbuchstaben.

Nr. 24 umfasst die drei übrigen Bücher der Motetti della corona; beim Lib. II. (Schmid p. 103) fehlen Tenore und Alto, beim Lib. III. (Schmid p. 104) ist nur Cantus vorhanden, beim Lib. IV. (Schmid p. 105) fehlen Altus und Bassus.

Hiermit glauben wir unser vorgestecktes Ziel, eine Beschreibung der reichen Schätze Bologna's an Petrucci'schen Drucken zum Behufe einer Verbesserung des Schmid'schen Buches zu liefern, erreicht zu haben. Vivat sequens!

Recension.

ANSELM SCHUBIGER. Die Pflege des Kirchengesanges und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz. Eine musikalisch-historische Skizze von P. A. S., Benediktiner zu Einsiedeln. Kommissionsverlag bei Gebr. Karl und Nikolaus Benziger in Einsiedeln, New-York und Cincinnati. gr. 4°. V u. 60 Seiten. Preis 1 fr. 80 c. = $14\frac{1}{2}$ Sgr.

Seit dem epochemachenden Werke Schubiger's: die Säugerschule St. Gallens (1858) ist dies, ausser kleineren geschichtlichen Arbeiten, die erste grössere Schrift, welche der Verfasser der Oeffentlichkeit wieder übergiebt. Er nennt dieselbe eine Skizze, und von dem Standpunkt aus muss die Arbeit auch betrachtet werden. Wir erhalten nicht eine ausführliche und nach allen Seiten hin ausgearbeitete Geschichte der schweizer Musikzustände früherer Zeit, sondern das mit grossem Fleiss gesammelte Material nebst der in weiten Umrissen gezeichneten Entwickelungsgeschichte, die einstmals zur Grundlage dienen werden bei Abfassung einer Geschichte der Schweiz.

Jeder der sich für Musikgeschichte interessirt und das Wissen besitzt, sollte sich einen kleinen Kreis auf der Landkarte ziehen und in diesem Kreise bis in kleinste Detail seine Nachforschungen anstellen. In der Weise könnten wir einstmals zu einer allgemeinen Uebersicht gelangen, indem wir dann nicht nur genau wissen was an älteren Kunstwerken noch vorhanden ist, sondern auch die geheimen Fäden verfolgen, die von den Autoren und ihren Werken ausgehend die Kunstentwickelung gefördert haben. Wer heut zu Tage allgemeine Musikgeschichte schreibt, muss entweder einen praktischen Zweck damit verbinden, oder ein Ignorant sein.

Die vorliegende Schrift theilt der Herr Verfasser in 5 Abschnitte: Die älteste Zeit vor Guido, die Einführung der neueren Tonschrift, der Choral und das deutsche Kirchenlied, der künstliche Kontrapunkt und die Zeit der instrumentalen Kirchenmusik. Zwei grosse Abtheilungen treten uns entgegen: Die Pflege des gregorianischen Kirchengesanges in den Klöstern und Kirchen und der mehrstimmige Kunstgesang. Als vermittelndes Glied ist der Choral und die deutsche Weise eingefügt. Der erste Abschnitt macht uns mit den Einrichtungen in den Klöstern der Schweiz bekannt: ihrer Entstehung, Blüthe und Verfall. Die Ueberleitung zum zweiten Abschnitte führt uns ins Volk und zu seinen Weisen und der zweite Abschnitt selbst zählt die Männer, ihre Leistungen und ihre Verdienste auf, die in der Schweiz geboren und sich als Komponisten ausgezeichnet haben, oder von auswärts nach der Schweiz übersiedelten und sich dort ihren Wirkungskreis gründeten. Jeder Abschnitt enthält so viel Neues und Interessantes, deckt neue Quellen auf, führt das Wichtigste daraus an, zieht verschollene Männer ans Tageslicht, verfolgt ihr Leben und ihre Leistungen, dass die Arbeit in jeder Hinsicht dem Fachmanne eine willkommene Gabe sein wird.

Mittheilungen.

* Herr P. Sigismund Keller in St. Einsiedeln hat unserer Bibliothek 2 Gesänge von Andrea Hofer: Illumina faciem tuam, 6 voc. c. B. cont. und Introibo ad altare Dei, 5 voc. c. B. cont. in gedruckter Partitur-Ausgabe (Einsidlae, Benziger, edidit Sig. Keller) nebst einer Photographie nach einem alten Portrait des Vice-Kapellmeisters Henricus J. F. Biber zum Geschenk gemacht. Die beiden Gesänge von Hofer (um 1660) zeichnen sich durch eine schöne fliessende Stimmenführung und durch eine edle und interessante Erfindung aus. Die Werke von Andr. Hofer sind bisher fast gar nicht bekannt gewesen. Das Portrait Biber's, ein Brustbild mit reicher malerischer Einfassung, ist (ohne Einfassung) etwas über 5 Centimeter hoch. Die Ausführung ist künstlerisch. Leider hat das Bild auf der Reise gelitten und gehen gerade durch den Kopf mehrere Risse. Die Umschrift um das Portrait lautet: „Henricus. I. F. Biber, Cels:^{m} Ac Reu^{m} Principis Et Archiepi Salisburg: Capellae Vice-Magister, Aetat: Suae XXXVI. Annorum.“ Biber war 1644 geboren und starb 3. Mai 1704.

* In Peter Schöffer's 65 teutschen Liedern (s. a. circa 1536) befindet sich unter Nr. 63 folgendes interessante Gedicht:

So ich betracht, vnd acht,
der alten gsangk, mit danck,
wil ich jr kunst hoch preisen:
Den Ockekhem,[1]) fürnem,
ist seer kunstreich, der gleich
thut Larue[2]) beweisen,
Sein scharpffen sinn, Josquin,[3])
acht ich subtil, vnd wil
des Fincken[4]) kunst auch rüren,
braucht seltzam art, verkarth,[5])
auff frembd manier, wie schier
thut Alexander[6]) füren.

Leider ist nur die eine Strophe vorhanden. Die Komposition ist von Brätel.

* Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Organ des germanischen Museums. Nr. 3. Enth. Die heilige Walburg als deutsche Gaugöttin in der Kunst des 16. Jahrhunderts (v. Eye). Feuerprobe an einer Hexe 1485 (Riezler). Wachstafeln in der St. Galler Stiftsbibliothek (W. Wattenbach). Zur Chronik der Reichsstadt Nürnberg. Nachrichten und Jahresbericht (Einnahme 52,569 fl. Ausgabe 52,542 fl.).

* Musica sacra, tomus XIV. Edidit Frz. Commer. 2. Band der Gesänge von Joh. Leo Hassler. Der Herausgeber bietet den Mitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung den 2. Band zum Preise von 3 Thlrn. an (sonst 5 Thlr.) und sind Bestellungen bei der Redaktion bis zum 1. Juli zu machen. Auch von dem 1. Bande sind noch einige Exemplare vorhanden, die zu demselben Preise bis zum obigen Datum den Mitgliedern zur Verfügung stehen.

* Die Redaktion nimmt mit Dank jede Fehlerverbesserung entgegen und bittet besonders dies auf die Bibliographie der Werke von Lassus erstrecken zu wollen, damit dieselbe an den Schluss derselben angehängt werden kann.

* Es werden zu kaufen gesucht: Wackernagel's deutsches Kirchenlied von M. Luther bis A. Blaurer, 1841. Cäcilia, Organ für katholische Kirchenmusik, Jahrgang 1872. Mich. Praetorius' Syntagma 1615 etc. Angebote sind an die Redaktion zu richten.

1) Joh. Ockenheim. 2) Pierre de la Rue. 3) Josquin de Prés. 4) Heinrich Finck. 5) Die Singstimme verkehrt lesen, also umkehren. 6) Alexander Agricola.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

V. Jahrgang. 1873.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 7.

Preis der Tonkunst.

Johannis Boemi Liber Heroicus de Musicae laudibus.
Augustae Vindel. apud Jo. Miller.
Anno 1515.

Ins Deutsche metrisch übertragen von **P. Gall Morel.**

Wir lassen hier eine Arbeit an der Oeffentlichkeit erscheinen, welche der im December 1872 aus diesem Leben geschiedene Bibliothekar und Rektor P. Gall Morel noch in seinem letzten Lebensjahre in der Absicht ausgeführt hatte, dieselbe für Freunde der Musikgeschichte dem Drucke zu übergeben. Wie er selbst noch den Schreiber dieses versicherte, war es ihm bei der Ausführung seines Unternehmens mehr an der Wiedergabe der in Boem's Gedichte enthaltenen historischen Daten, als an dichterischem Prunke gelegen. Mögen uns auch die dem mythologischen Heidenthum nur zu häufig entnommenen poetischen Ergüsse des Originals wenig ergötzen, so dürfte die Schilderung des musikalischen Kulturzustandes von Deutschland um so mehr die Aufmerksamkeit des Lesers fesseln, da sie aus einer Zeitperiode stammt, die noch in mehrfacher Beziehung im Dunkeln liegt und darum jegliche Aufklärung wünschenswerth macht. Vielleicht erscheint auch die kleine Gabe den Forschern auf diesem Gebiete deswegen willkommen, da sie mehrere Einzelnheiten für gewisse Gegenden und Orte bespricht, die zu neuen Forschungen und Entdeckungen veranlassen dürften. So bietet uns die Schrift erwünschte Aufschlüsse über die Beförderung und Hochschätzung unsers Kunstfaches seitens mehrerer Fürsten und Communitäten, als Kaisers Maximilian I., des Herzogs Georg von Sachsen, Ulrichs von Würtemberg und mehrerer hervorragender Reichsstädte; sie giebt uns Zeugniss von dem schon damals weit verbreiteten Rufe einzelner Tonkünstler der kaiserlichen Kapelle, so von Paul Hofheimer und von Joh. Buchner von Constanz; sie meldet uns von erhebenden zwölfstimmigen Kunstproduktionen, sowohl beim sonntäglichen Hochamte der kaiserlichen Kapelle, als am Bischofssitze zu Meissen; sie giebt uns Kunde von bisanhin kaum bekannten

Künstlern, so von Johann Zehender von Aub, unter dessen im Drucke erschienenen Gesängen namentlich einer auf den heiligen Sebastian hervorragte, und vom Orgelbauer Joh. Kindler von Rothweil, dessen Künstlerhände in der gleichen Stadt ein über tausend Philippsd'or geschätztes Orgelwerk errichtet hatten; endlich berichtet sie uns von Mariengesängen, die das Volk in den Gegenden der Oder während der Pestzeit sang und von Liedern, welche man schon damals beim Unterrichte in Kirche und Schule vortrug; lauter Dinge, die von Seite der Geschichtsforschung Beachtung verdienen. In allem Uebrigen verweisen wir auf die Vorrede des uns leider zu frühe entrissenen Uebersetzers, in der Hoffnung dessen Arbeit werde sich einer wohlwollenden Aufnahme erfreuen.

P. A. Schubiger.

Vorrede des Uebersetzers.

Dieses seltene Büchlein, das sich in der Einsiedler Stiftsbibliothek findet, ist erwähnt in Zapf's Buchdruckergeschichte Augsburgs (2 Thl. 1791. gr. 4. S. 83. Nr. XV) und nach ihm in Gerbert's neuem Lexikon der Tonkünstler (I. S. 448). Zapf selbst kannte die Schrift nur aus einer Anzeige und hatte sie nie gesehen. Das Büchlein enthält, nebst diesem im Geschmack der damaligen Humanisten geschriebenen Gedichte, noch mehrere andere kleinere, unter denen ein carmen sapphicum, de laude et situ Ulmae, civitatis Imperialis Sueviae das merkwürdigste ist. Es hat 22 nicht paginirte Blätter klein 4°, eine hübsche Titeleinfassung in Holzschnitt und bei ordentlichem Drucke ziemlich viele Druckfehler. Der Liber heroicus geht von Seite 5 bis 19 und umfasst 468 Hexameter, welche grosse technische Fertigkeit des Poeten beurkunden, was ihn aber auch zu der gewöhnlichen Geschmacklosigkeit damaliger Humanisten verleitet, so dass das Gedicht ein ziemlich pedantisches heidnisches Gepräge erhält. Dass in den volltönenden Versen die Prosa spricht, hat wenigstens den Vortheil, dass für die Geschichte um so mehr zu gewinnen ist, doch ist auch für diese die Ausbeute gering.

Die frischerwachte Liebe zu diesem Theile der Historie mag es entschuldigen, wenn diese Verse dem Publikum vorgelegt werden. Einzelne Stellen, in denen der Dichter zu freigebig seine mythologischen Kenntnisse auskramt, oder wo sonst unnöthiger Weise die üppige Phantasie ins Kraut schlägt, blieben in der Uebersetzung weg, auch sonst erlaubte sich diese mancherlei Freiheit, zumal bei unverständlichen und gehaltlosen Stellen, deren der Urtext nicht wenige bietet.

Johann Boemus, wie aus dem Büchlein selbst, besonders aus der Dedikation hervorgeht, war Deutsch-Ordenspriester, gebürtig von Aub, Stadt am Gallach, Landgericht Rötting, des bayrischen Kreises Unterfranken, Bisthum Würzburg. Er nennt sich daher Aubensis, Theutonicorum ordinis presbyter. Auf dem Titel ist schon der Hauptinhalt des Büchleins angegeben, nämlich: Liber Heroicus

de Musicae laudibus. | Carmen Sapphicum, de laude et situ Ul- | mae, civitatis Imperialis Sueviae. | Oratiunculae item Metricae sex, ad sex san- | ctissimas personas: quae nostrae redemptio | ni interfuerunt. | Quaestio quaedam Theologica, quatuor | anni partes cum studiis suis complectens. | Elegiae duae, quarum prima quatuordecim | beatae virginis Mariae gaudia: altera | tercentum eiusdem virginis | nomina comprehen- | dit. Cum multis | aliis Epigram | mati | bus. |

S. 2. Vier Dedikationsepigramme von H. Bebel aus Justingen, Dr. Wolfg. Richard, Arzt in Geislingen, und Joh. Pinicianus. Bebel singt:

„Musik zu preisen genügt kein Genie, o Boemus,
Höher indessen durch dich glänzet die holde anjetzt.
Kunst steht dir zu Gebot und Apollo wird ferner dir beistehn,
Wenn du die heilige Kunst nicht etwa selber verschmähst.“

Dr. Richard ermuntert den Dichter zu ferneren Arbeiten, so werde auch sein Ruhm wachsen.

Pinician meint: Wenn des Thraziers Lyra selbst eine Gattin Euridize aus dem Orkus heraufzauberte, was wird erst dir gelingen, o bone Joannes! Im zweiten Distichon, womit er die Leser zur Lesung des Gedichtes auffordert, erscheinen im Raume von 11 Versen die Namen sämmtlicher 9 Musen, und die Benennung von 22 musikalischen Instrumenten. Schade nur dass die Namen nicht deutsch gegeben sind.

S. 3. Dedikation „Joanni Zehender Paraetiano in Aub“. Zehender wird darin überaus gelobt als Künstler auf fast allen Musikinstrumenten und als Komponist. Unter seinen in Druck erschienenen Gesängen wird besonders ein solcher auf den heiligen Sebastian gerühmt.

S. 4. Epigramm des Boemus auf Zehender, dem er dieses Büchlein als Zehnden (Decima Decimatori) weiht. Aus diesen Versen ergiebt sich, dass das Gedicht de Musicae laudibus des Boemus Erstlingsarbeit war. Ferner ein Gedicht an den Leser. Von den Gedichten des Anhanges folgende Probe.

1. Ode des F. Andreas Dirlin, Mönch zu Elchingen.

Leser nimm dies Buch, du der Musen Zögling,
Sieh, der Tonkunst würdigen Preis erklärt da
Tiefgelehrt Boemus dem Musenfreund in Lieblichem Liede.
Muse Latiums, du erscheinst in vollem
Glanze bei verborgener Frucht der Weisheit,
Des Parnassus Quell überfliesst vom Tranke der Götter.
Spende du dein Lob, Philomusus, und auch
Du Bebel, an Wissen dem ersten gleichend,
Wenn mein Freund vielleicht seines Werkes Urtheil
Wünscht von euch beiden.

2. An Buchner den Cytharöden.

O du befreundete Schaar, die Apollos Dienste sich weihte,
Schau den herrlichen Mann, welchen die Götter begabt.
Kunstreich bläst er das Rohr und kunstreich spielt er die Leier,
Spielt auf der Cyther und spielt Werkzeuge jeglicher Art.
Orpheus reicht ihm den Preis und der liederreiche Amphion,
Reizt ja doch sein Gesang Menschen und Götter zugleich.

Die übrigen Poesien, weil nicht auf Musik sich beziehend, bleiben hier weg.

Der Deutschritter-Poet bemüht sich nach damaliger Sitte nicht wenig um das Lob ruhmreicher deutscher Lateindichter, unter denen er sich vorzüglich an Locher, den Philomusus mit einem Gedichte wendet, und dafür von diesem eine schmeichelhafte und aufmunternde metrische Antwort erhält. Locher berichtet wie Terpsichore die ihm von Boemus gesandten Verse gesehen, bewundert und dann gesagt habe: Siehe da, Boemus, den sollst du, o Philomusus, als Kunstgenossen ehren, er soll mit dir den waldigen Parnass durchwandeln, die barbarischen Lager aber gewisser Leute meiden, die meine Sprache zu misshandeln wagen u. s. w.

S. 43 (ev.) schliesst: In officina excusoria Joannis Miller | Augustae Vindelicorum: quar- | ta decima die mensis De- | cembris. Anno Vir- | ginei partus | M.D.XV.

Ausser den Genannten werden noch folgende Namen im Verlauf des Gedichtes Preis der Tonkunst erwähnt: Bruschius, Buchner, Celtes, Corvinus, Herzog Georg von Sachsen, Papst Gregor der Gr., Joh. Kindler Tuberinus, Kaiser Maximilian I., Magister Paul, der Dichter Stabius, Herzog Ulrich von Würtemberg, Georg Valla, Vadian von St. Gallen und andere. Die Meisten dieser Namen sind bekannt genug.

Den heitern Humor des geistlichen Poeten zeichnet besonders ein Gedicht „An seine Muse“, die er aus dem düstern Kloster zurück (nach Ulm) ruft. Er begreift nicht, wie sie so fern von ihm bleiben kann, was Elchingen für Reize für sie habe, oder dann sein dortiger Freund Thyrlinus. Warum fliehst du, so klagt er, das deutsche Haus, das dich doch so sehnlich erwartet. Da sind nicht strenge Reden und Schläge, sondern zierliche Sitten und freier Ein- und Ausgang. Da magst du dich durch fröhliche Schaar der Jugend drängen; selbst der Chor der Jungfrauen heisst dich willkommen. Zu später Stunde magst du in heiterm Gespräch bei Matronen weilen, oder auch in den Hallen der Vornehmen ernste Dinge verhandeln. O kehre zurück, weg von den schwarzen Kutten und den Kreuzgängen des Klosters! Weisst du ja doch, dass solcher Aufenthalt Jungfrauen nicht ziemt. Bei uns aber magst du dich frei bewegen, bei uns wohnt Phillis und Galathea; Tag und Nacht steht unser

Thor offen und ungehindert geht Jedermann aus und ein u. s. w. Die Nachahmung alter Classiker, wie sie von den Humanisten geübt war, nennt man gewöhnlich eine einseitige, sie war aber leider nur zu vielseitig, indem sie nebst der Kunst auch die Sitten der alten Poeten nachäffen zu müssen glaubte, was dann freilich der Reformation grossen Vorschub leistete.

Preis der Tonkunst.

Gedicht des Johannes Boemus,

Deutsch-Ordens-Priester.

Süsseres gab den Erdbewohnern nicht der Erhab'ne,
Welcher da thront in den Höh'n, als reinharmonischen Wohlklang,
Selbst den Himmlischen ist er als Stoff des Forschens gegeben,
Auch den Menschen zugleich zum Trost als Würze der Seele,
Dass das Geschöpf es vermöge zu preisen und loben den Schöpfer,
Und dem Gebieter der Welt zur Lust und den Höhen und Tiefen.
Hören doch, wie uns die Schrift sagt, selber die Schaaren der Engel
Während des Tags und der Nacht nicht auf mit klingender Stimme
Innen im himmlischen Raum am Throne Jehovas zu singen
In den gewaltigen Hallen der Ruh und des Glückes der Sel'gen.
Einige mischen zum Sang der Cyther liebliche Klänge,
Andre dagegen Klänge des Rohrs oder schallender Pauken.
Auch wiederhallt die Orgel am glänzenden Himmelsgewölbe,
Alles harmonisch vereint zu des Donnerers herrlichem Preise.
Er aber selbst fährt hin auf rollendem Wagen des Donners
Durch die Gestirne und orgelt im Sturm die erhabnen Choräle.
Tiefere Denker sahn im harmonischen Zahlenverhältniss
Himmlischer Sphären Gesang, der den Umlauf regelt der Sterne.
Sänger erfüllen die Räume der Luft, im Wald und im Busche
Hörst du Gesang weithin der Natur und jubelnde Lieder.
Siehe der eilende Wandrer hält ein, er lauscht Philomenen,
Deren Gesang aus grünendem Busche den eilenden festhält,
Dass er des Zieles vergisst und der Sängerin Lieder bewundert,
Die so gewaltigen Klang anstimmt aus winzigem Werkzeug.
Singet doch auch im nahenden Herbst die Heerde der Staaren,
Welche im kahlen Gefild der Flur durch Stoppeln des Ackers
Ununterbrochen die Luft erfüllen mit lautem Geschwätze,
Während in luftiger Höh in der Wolken Gebiete der Kranich
Zieht in geordneten Reih'n mit rauschendem Klange der Flügel.
Aber bei mir ein Dutzend gefangener kleinerer Sänger
Stimmt zuweilen im Käfig so weit hinschallenden Sang an,
Dass ich sogar mein eigenes Wort nicht ferner verstehe,
Oder sogar mich wähn' im Schatten der Linde zu ruhen,

Schlummernd am murmelnden Bach, da Sirius spaltet die Felder,
Während der Schatten sich kühlend ergiesst auf die Glieder des Müden.
Gern dann wandelt die Lust mich an dem Sange zu lauschen
Und zu befragen die Schaar der Musen, die Schriften der Alten,
Dass mir Dunkeles klar und Schweres verständlicher werde.
Aber auch Strom und Quell und die Fluth des brausenden Meeres,
Selbst der Sumpf, der träge, sie alle sind Wohnung der Sänger,
Hat ja doch hier der Sirenen Schaar in Tagen der Vorzeit
Mit dem Gesang verlobt die schlafgefesselten Rudrer.
Zahllos wohnten sie in dem Gebiet der salzigen Fluthen.*)
Ferner im Meer auch klagen die Frösche den Zorn der Diana,
Auch verschiednes Getön erhebt das geflügelte Meervolk.
Aber auf Bergen, im Thal, im offenen Gefild und in Höhlen
Hör' ich Gesang von Hamadryaden, Napeen und Faunen;
Pan auch singt mit ihnen, Priap und der schweifende Satyr,
Und dem Gesang Sylvans antwortet die neckische Echo.
Vögel flöten dazu, Cykaden und sumsende Bienen.
Weit das schönste Organ hat Natur dem Menschen gegeben,
Gab ihm der Kehle Wohllaut, doch ein Höheres fand er,
Fand in den Tönen die Zahl, die tiefverborgene Regel,
Fand das Gesetz das bestimmte im Licht des vernünftigen Geistes,
Lehren bildet er aus dem Gesetz Gesänge zu regeln,
Bildet die Kunst in mancherlei vielverschlungnen Figuren
Tubal hat schon frühe versucht die Töne zu ordnen,
Bis Pythagoras tiefere Lehr' den Griechen ertheilte,
Oder Amphion, der mit dem Klang der Cyther die Steine
Hob und fügte als Wall und Mauer der herrlichen Thebe.
Aber gemehrt und gelehrt beschrieb uns Boethius später
Dieses Gesetz und nach ihm noch Viele in mancherlei Weise.
Hymnen dichtet Gregon, vier Chöre hat Valla Georgus
Dann verbunden; seitdem erschallen sie laut in den Tempeln,
Laut im Palast der Fürsten und in den geräumigen Hallen.
Da ich in Meissen**) noch war, im Gebiete der Musen mich bildend,
Hörte ich einst, noch jetzo erstaun' ich, in zwölffachem Chore

*) Es folgt hier eine Masse nichtssagenden mythologischen Krams, wovon einige Verse als Muster genügen werden:

So Panope, Galathe und mit ihnen Janassa und Dotho,
Auch Melite und die glänzende Doris und Spio die Schöne,
Philodoce, die reizende, Drimo und Xantho und Thoe,
Dann Cidippe, zugleich die blonde Lycoris, Lygea,
Clymene und Cyrene und sie vorab, Arethusa.
Alle sie zupfen daselbst die bunte milesische Wolle,
Singen dabei die Thaten der Götter im hohen Olympos
Und des Heroengeschlechts das einst auf Erden gewandelt.

**) Mixsna.

Jubelnden Preis der Mutter des Herrn, der göttlichen Jungfrau.
Ach dieser liebliche Sang, dieser sanftmelodische Wohlklang,
Ach wie hob er empor das Gemüth zur ewigen Heimath,
Liess mich ahnen das Lied der Engel am Throne des Höchsten,
Das ohne Ende erklingt. Nicht wüsste ich mich zu entsinnen,
Dass im Leben so stark mich je ein Andres ergriffen.
Zu zwölf Stimmen singt aber auch des gewaltigen Kaisers
Hochgebildeter Chor der Sänger das heilige Hochamt
Je am festlichen Tag des geheimnissvollen Dreieinen.
Nie noch hatte vernommen die Welt so prächtigen Wohlklang,
Nicht gekannt von den Alten, ja für ganz unmöglich erachtet,
Darum auch nicht versucht; aber jetzt durchforschen die Hallen,
Selbst die geheimsten der Kunst, unzählige Jünger derselben,
Neues und immer Neues zu Nutz des Volkes erfindend.
Nie noch wurde die Leier so hoch gespannt und die Geige,
Stets vermehrt sich die Zahl der Saiten, die Menge der Weisen.
Drei nur kannten die Alten, dann vier, dann sieben, doch fünfzehn
Lässt diese Zeit erklingen, und das noch scheint ihr zu wenig.
Demnach fand man die Kunst unzählige Stimmen in einem
Werkzeug, Orgel genannt, zu vereinen in kunstvollem Baue,
Pfeifen, Posaunen und Cymbel und Horn und schallende Pauke,
Liebliche Flöten dazu und aus Erz hellklingende Rohre,
Wie Johannes, Kindler genannt, an der Tauber in Rothweil geboren,
Kunstreich solche gebaut, bei tausend Philippen gewerthet,
Welche durch süssen Klang den wüthenden Franken bezwänge.
Oder wie jenes Werk, das unsern Kaiser erheitert,
Welches an Umfang kaum dem Leibe der Cyther sich gleichstellt.
Niemals war diese Kunst der Töne wie jetzt ein Gemeingut,
Jeglicher Fürst sieht Schande darin, ohne Lieder der Sänger
Oder der Musiker liebliche Kunst an Festen zu tafeln.
Das aber war weiland nur allein bei den Königen Sitte,
Ihnen gestattet zur Ehre des Reichs; jetzt folgen dem Brauche
Auch die Städte des Reichs, die altberühmten und jede
Hat ihre Pfeifer, Choraulen und all das Gesinde der Sänger.
Selbst der klotzige Pflüger vermeint wenn er schmauset die Fettwurst
Mit den Genossen und schäumenden Most zu Gemüthe sich führet,
Etwas fehle der Lust ohne das und es wäre nicht möglich
Sonst zu begehen ein Fest, d'rum miethet er Pfeifer und Schwegler,
Zahlt sie splendid, auf dass sie sofort die Gäste erheitern.*)

---

*) Aere perurget | Saepe vitro saturo modulari: et vincere mensae | Blandisono strepitu matura silentia. Eine dunkle Stelle.

Alles verlegt auf die Musik sich jetzt, und preiset die Tonkunst,
Preist ihren Werth, denn wahrlich sie siegt über all ihre Schwestern,
So wie die Sonne das Heer der wandelnden Sterne besieget,
Oder wie hoch überragt der Olymp Thessaliens Berge,
Oder das Haselgebüsch der Pinie ragende Gipfel.
Hatte doch einst Themistokles selbst es gesagt, ohne diese
Muse wäre sein Name so hoch mit nichten geachtet,
Sie ist der Armen täuschender Hort, ein rettender Anker,
Sie ein Hafen, ein Trost, Arznei und Hoffnung und Ruhe,
Hilfe in jeglicher Noth; den Armen vom Staube erhebend,
Stellt sie ihn hin in's Fürstengemach an die Seite des Kaisers,
Schafft ihm Reichthum, Ruhm und ausgesuchte Gewänder;
Goldene Ringe schmücken die Hand und seltene Steine.
So durch die Gassen der Stadt stolzirt er eilenden Schrittes.
Hab ich doch selbst einen solchen gekannt, einen Meister der Töne,
Dessen verbranntes Gehirn indessen lateinisch drei Worte
Kaum verstanden, der zu Georg's, des Sächsischen Herzogs,
Hochzeit vom Studium weg aus Leipzig wurde gerufen,
Dass er regiere den Chor der gewohnten Hochzeitgesänge,
Und auch später vom Herzog dafür gar reichlich beschenkt ward.
Was nun sage ich dir von Paulus dem Meister des Cäsars?
Was von Buchner Johann? Besiegten als Künstler nicht beide
Phöbus, Pan und Merkur und Linus und Orpheus im Sange?
Drum empfangen sie jährlich vom Herrscher hundert Dukaten.
Einer derselben bläst die Syringe stark und gewaltig,
Tausend Stimmen zugleich und rasenden Wagen vergleichbar,
Während der andere vier neumatische Stimmen verbindet,
Die der barbarische alte Gebrauch, oder eher ein Missbrauch,
Alt, Discantus, Bass und Tenor zu nennen beliebte,
Und auch zuweilen im Spiel verirrt in die fünfte und sechste.
Dann was erzähl' ich in wenigen Worten von unsern Poeten?
Nur obenhin berühren kann ich die Namen derselben,
Hell ja glänzet ihr Ruhm, wobei ich diejenigen meine,
Welche sich weih'n der Musik, die Boethius in den fünf Büchern
Schildert. Herrliche That der Fürsten besingen sie, Kriege,
Regel und Pfad des Lebens, und Unterweisung der Jugend,
Sorgen verscheuchenden Sang und fröhliche Lieder des Mahles,
Aber auch Kampf und Sieg des Erlösers und seiner Erlösten,
Hymnen mit Orgelbegleitung oder auch zum Klange der Cyther.
Bebel, zwar aus Bürgergeschlecht, ist's dennoch gelungen,
Dank der Camönen süssem Gesang, dass selber der Cäsar
Frische Kränze des Ruhmes ihm wand um die Haare des Hauptes,
Ehrentitel ihm lieh' und Wappen und andere Zeichen.
Fettere Spenden zugleich soll ihm Tübingia reichen.

Locher sodann, Philomusus, entstammt dem kleinen Echingen,
Hat unlängst ja auch ihm zum Lohn anmuthiger Lieder
Cäsar's Hand um die Schläfe den Kranz von Epheu gewunden!
Buschius dann, Stabius, Vadianus, und früher auch Celtes
Und der beredte Corvin, die so grosse Mühe sich gaben
Rein von gothischer Spur der Dichter Sprache zu fegen.
Nicht geringer als einst die Sänger von Rom und von Hellas
Waren und sind den Fürsten sie werth, auch spendeten diese
Ehre und Gut und Häuser und Gärten und reiche Gefilde,
Tyrischen Purpur, als würdigen Lohn der edlen Bemühung.
Nun singt wer es nur immer vermag, er sei jung oder älter,
Frau oder Jungfrau, gelehrt, dumm, hoch, tief, Bauer und Bürger.
Mancherlei wirket die Kunst, sie erheitert trübe Gemüther,
Einer richtet den andern auf mit lieblichen Tönen.
Musik entflammt und mildert, sie beugt und erhebt die Gebeugten.*)
Nichts wird jetzo so hoch von Fürsten geschätzt wie die Tonkunst.
Sah ich doch selber so oft die mächtigen Herzoge Sachsens
Lauschend den Sängern sich nahn mit gestrecktem Hals ihnen lauschend.
Selbst unser Held der unüberwindliche Maxmilianus
Liebt nach der Vordern Art diese Kunst verbundener Töne,
Zeichnet die Kundigen aus mit mancherlei Spenden und nimmt sie
Gern als Genossen der Fahrt zu Wasser und Land, und immer
Mehr noch verheissend des Lohns verschiedener Gattung für Alle.
Ulrich der Schwabe liebt es in Würtembergischen Forsten
Muthig zu jagen den Eber, den Hirsch, den Fuchs und den Bären,
Flüchtige Hasen zugleich, Dammhirsch' und gelenkige Rehe.
Wenn er mit lautem Getös herstürmt mit lechzenden Rüden,
Himmelan schlägt das Gelärm, und der Klang des gewundenen Jagdhorns
Dringt zum Abgrund hinab und weckt die schlummernde Echo.
Armer, in Lumpen gehüllt, du stehst vor des Geizigen Wohnhaus.
Willst du besiegen sein ehernes Herz, so beginne zu singen,
Kräftigem Sange eröffnet sich selbst des Geizigen Thüre,
Lockt einen Pfenning hervor, der Tausenden trocken versagt war.
Auch erquicket den meereserfahrnen Schiffer ein Liedchen,
Welcher am Ruder erschlafft, wenn drohend mit Tod und Verderben
Furchtbar raste der Sturm aus dunkelem Donnergewölke,
Endlich mit ringender Kraft das rettende Ufer erreicht war,
Dann, enthoben der Müh, ergreift er fröhlich die Cyther;
Oder es kommt entgegen ein Delphin dem schwimmenden Hause,
Schon von ferne zum Kampf aufrichtend die stachlichten Flossen.**)

---

*) Auch hier ist eine Stelle von vier Versen übergangen.

**) Eminus correctis praetendens proelia pinnis. Sonderbare Naturerscheinung!

Aber ein Sänger berührt die klingenden Saiten der Lyra,
Welche zu solchem Gebrauch an der pechüberstrichenen Wand hängt,
Und er bezwingt mit lieblichem Liede den drohenden Meerwolf.
So that der Lesber Arion voreinst, er flehte vergebens,
Suchte umsonst mit reizendem Spiele den Tross zu erweichen,
Wüthend warfen sie ihn in den Schlund, doch siehe der Delphin
Trug auf dem Rücken ihn sicher und sanft an Oekaliens Ufer.
Soll doch der Hyperboräer den Schwan mit Klängen der Leier
Locken hinab vom Gebirg in das Thal, wo ihm Netze gelegt sind.
So mit Gesang lockt der Vogelsteller vom Aste den Vogel
Schlau, er selber im Laube versteckt und im Schatten der Bäume.
Und was beginnt die Mutter, wenn nächtlicher Weile der Säugling
Wimmert und schreit ohne End, entbehrend des lieblichen Schlummers?
Dann an der Seite des Mannes beginnt sie ein Eia Popeia,
Singt und schaukelt die Wiege, und lullt in Schlummer das Kindlein.
So haben einst, nach der Sage, Pythagoras' strengere Schüler
Nachmittags vom Schlafe den Leib geweckt durch Gesänge,
Tüchtig zum Forschen die Geister gemacht nach der Lehre des Meisters,
So dass der äussere Sinn durch liebliche Weisen geordnet,
Auch den innern stimmte und so durch diesen im Aeussern
Jegliches Glied in harmonischer Weise dem Geistigen diene.
Sieh', eine fröhliche Schaar der lebenslustigen Mädchen
Hat am festlichen Tag sich vereint im Schatten der Linde;
Indess zu den Tönen des Rohres beginnen die Paare den Rundtanz
Vor und zurück in zierlicher vielverschlungener Windung.
Ha welche Lust! wie wechselt der Scherz die muntern Gesänge,
Bis sich die Sonne verbirgt, und dann nach dem heiteren Nachtmahl
Sammelt die Schaar muthwillig sich wieder auf Gassen und Strassen,
Wieder beginnend den Tanz. Der Drang Musik zu erlernen
Und unzählige Lieder quält die Jungfrauen alle
Mehr als die Lust nach der Kunst die spinnenzarten Gewebe
Mit der geübtesten Hand nach Minerva's Weise zu weben.
Jegliche fürchtet anjetzt als läppisch und tölpisch zu gelten,
Der die Natur der Nachtigall reizende Stimme versagte,
Oder die nicht mit Gesang ausfüllt die geräumigen Hallen.
O wie bemerkte ich oft dass solch' unglückliche Mädchen
Nachts, wenn lustige Jugend die Stadt durchzog mit Gesängen,
Eilig ans Fensterlein sprang mit gespannten Ohren und Augen,
Selbst in eisigem Frost und schlotternd im dünnen Gewande.
Ströme bezwang mit der Cyther Gewalt Amphion und Orpheus,
Fels und Wald und sogar die Bestien folgten dem Klange.
Alles gehorchte der Macht der sanftverschlungenen Töne,
Götter und Genien, Mensch und was sich bewegt auf der Erde.

Auch der Thiere Geschlecht, das gefiederte Volk in den Lüften.
Nur die dunkele Macht des Erebus, höllische Geister,
Wie sie zu Tausenden zählt und nennt die Fabel der Griechen,
Scheuen harmonischen Klang, der da stammt aus dem Reiche des Aethers.*)
Zwar die Sage erzählt wie des Thraziers süsse Gesänge
Selbst des Avernus Horden gefiel und dem Höllengerichte,
So dass die Gattin zurück ihm gab der Herrscher des Abgrunds;
Jetzt aber scheut er Gesang und verschmäht harmonische Lieder,
Welche geweiht sind zum Preis des Zeichens unsrer Erlösung,
Scheut sie wie Lämmer den Wolf, wie die Hirschkuh verborgene Netze.
Darum mit Recht erklinget im Chor zur nächtlichen Stunde
Heiliger Psalmengesang und reichverschlungene Hymnen,
Gott zum Preis und uns selbst zum Schutz vor nächtlichem Angriff.
Darum lassen wir auch Posaunen erschallen und Glocken
Hoch vom Thurme herab, wenn höllische Schaaren Gewitter
Sammeln rings über uns, oder wenn wir im kläglichen Zuge
Leichen tragen hinaus als Beute der hungrigen Erde.
Hat nicht Isais Sohn durch gottbegeisterte Klänge
Oftmals Saul's ergrimmtes Gemüth geheilet von Schwermuth?
Wahrlich allein ein höllischer Geist gehüllt in menschlichem Leibe,
Irgend ein rohes Geschöpf, ein läppischer Fant, ein Verrückter,
Welcher aus Lust nur Alles begeifert, beschmutzt und verlästert,
Irgend ein Schuft, der dem Grab zuwankend zittert am Stabe,
Der keine Freude mehr fühlt als etwa bei Anderer Unglück,
Oder bei Brand und Sturm und Verderben zu Land und zu Wasser,
Welcher sich selbst nur lobt, seine That, sein Haben und Wissen,
Und die begrabene Zeit und längst verachtete Sitte, —
Nur ein solcher vielleicht verschmäht die Muse der Tonkunst.**)
Doch was sag' ich? es sind ja die Greise ihr hold und gewogen.
Hörst du nicht die Matrone? sie dreht den Faden am Rocken,
Oder sie rüstet die Kost und singt oder murmelt ein Liedchen.
Auch Grossväterchen singt nach Tisch ein Liedchen dem Enkel,
Oder auch sonst hellauf, wenn irgend Etwas ihm glückte.
Selbst im Kriege erfüllt mit Muth den Feigen die Tuba,
Kräftig erschallt die Pauke, die helle Trompete, der Schlachtruf;
Furchtbar tönt das Geschrei, wenn Schaaren stürzen auf Schaaren,
Mann an Mann sich drängt und stürzt ins Gewühle des Kampfes.***)

*) Hier sind wieder ein Dutzend aus mythologischen Namen bestehende Verse übergangen.

**) Auch hier blieb eine schwülstige und sogar schmutzige Tirade weg.

***) Eine mit Gleichnissen gespickte Schilderung der Schlacht, die mit Musik nichts zu thun hat, übergehen wir.

Lied giebt Muth, drum hören wir oft, wenn ein furchtsamer Junge
Nachts dem Herrn einen Trunk holt, durch die dunkeln Gassen
Dann Courage sich sucht durch Sang, und der wackelnde Hausknecht,
Steigt er im Finstern hinab zum Keller, so singt er ein Liedchen,
Klopft an's Fass oder pfeift oder klirrt mit den Schlüsseln.
Krankheit soll ja sogar die Musik und Schmerzen verjagen,
Soll verpestete Luft von tödtlichen Stoffen befreien.
Hat nicht einst Terpander durch Sang die Joner und Lesber
Vor dem Verderben bewahrt und die Methymnäer Arion?
Auch die von Gicht schon lange geplagten Thebaner befreite
Hysmenos mit dem Klang der Cyther und heilender Tonkunst.
Unlängst hörten wir noch, wie schrecklich die Pest an der Oder
Alles verheerte zu Stadt und zu Land; doch heilige Lieder
Wurden gesungen zu herrlichem Preis der göttlichen Jungfrau,
Siehe da stürzte sofort der Drach' in den höllischen Abgrund,
Gleich der rasenden Gluth, die da wüthet um Giebel und Balken,
Dann aber weicht dem Sturz der rettenden Fluthen des Wassers.
Heiliges schützt diese Kunst vor Frevel und roher Entweihung,
Rettet von allerlei Weh; so gelang es Pythagoras einstmals,
Einen vom Grimme Entflammten, der den Palast seines Gegners
Stürmte, durch phrygischen Tongang rasch zur Milde zu stimmen.
Als Empedokles sah wie ein Rasender zuckte das Messer
Gegen den Gastfreund, wehrt' er ihn ab durch harmonische Weisen.
Orpheus aber, geweiht als Seher und Bote der Götter,
Hatte er nicht durch Gesang die verwildeten Sitten gemildert
Und die Nomaden vereint zu Gesetz und geselliger Ordnung?
Aber wir selbst, wie mildern so oft wir rohe Gefühle
Durch diese Kunst, ja furchtbare Laster weiss sie zu hindern.
Siehe, dem Sänger dort beut der Festtag freiere Stunden;
Während nun Andre dem Spiel oder Trunk oder Schlimmerem fröhnen
Und diese kostbare Zeit vergeuden, ergreift er die Leier,
Einsam in seinem Gemach, und fährt durch die klingenden Saiten.
Singt auch Lieder dazu von kunsterfahrnen Meistern.
Bist du müde und träg und liegen die Bücher bestaubt da,
Kann und wird die Musik dich spornen zu edler Bestrebung.
Als des Elias Genoss vernahm die Klänge des Sängers,
Ward er ergriffen vom Geist, so erzählen der Könige Bücher,
Und er enthüllte dem staunenden Volk die Dinge der Zukunft.
Nicht ohne Grund ruft oft im langen Laufe der Schule
Frommer Gesang herab auf sie die Gnade des Himmels.
Auch im Beginn der christlichen Lehre erklingt ein Gebetlied,
Lieder bewegen die Herzen der Kinder, bewegen den Himmel.
Selber, o Wunder! das Thier, das unvernünftige, reizt sie,
Siehe da sitzt mit sonneverbranntem Gesicht auf dem Felsen

Hütend die Heerde der Hirt, er beginnt ein lustiges Liedchen,
Hastiger eilt das wollige Volk zur Weide, die Böcklein
Springen umher oder wetzen die Hörner zu neckischen Kämpfen.
Leichter ziehet das Ross, der Ochse, durch steinige Aecker
Wagen und Pflug, wenn heiseren Sang anstimmte der Pflüger.
Hörst du den silbernen Klang am bienenpflegenden Hause?
Lustig zog eine zahllose Schaar der Bienen von dannen,
Aber es ruft sie zurück in frischgeflochtene Körbe,
Wären sie weit schon entflohn, der laute metallene Klingklang.
Anmuth gab die Natur dem Ton und zaub'rische Kräfte,
Welche das Ohr, das horchende, füllt mit ähnlichem Reize
Wie sie dem Gaumen gewährt des Trinkers der süsse Falerner,
Oder ambrosische Kost, oder Reiz der lüsternen Venus,
Oder auch Duft von indischem Rauchwerk, oder Gebilde
Eines Lysipp, oder wundervolle Gemälde des Zeuxis.
Wurzelnd tief in des Menschen Gemüth meint dieser, es werde
Nicht ohne Kunst der Töne der Höchste würdig gepriesen,
Nicht seine Gnade so sicher erfleht dem christlichen Volke,
Nicht der dahingeschiedene Geist aus flammendem Abgrund
Endlich befreit und hinan zum Orte der Ruhe geleitet.
Billig verlangten darum die Alten zu preisen Jehova
Tag und Nacht mit Gesang, und jüngere Meister verfassten
Hymnen und Lieder der Andacht voll zum Lobe der Allmacht,
Welche der Welt Harmonie anstimmte zum ewigen Liede,
Dass der Erhabne das leichte Gemüth der Sänger erhebe,
Sie aber selbst, wenn der Leib vermodert, den Engeln geselle.

Recensionen.

HEINRICH SCHÜTZ. Die sieben Worte unseres lieben Erlösers und Seligmachers Jesu Christi, so er am Stamm des heiligen Kreuzes gesprochen, ganz beweglich gesetzt von H. Sch. kursächsischem Capellmeister. (etc. ... 4 Zeil.) Für 5 Solostimmen, Chor, Streichorchester und Orgel, als Repertoirestück des Riedel'schen Vereins zum Zwecke des Vortrags in Kirchenmusiken, geistlichen Concerten oder häuslichen Kreisen herausgegeben von CARL RIEDEL. (Nebst einem Facsimile der Casseler Handschrift.) Leipzig, E. W. Fritzsch. 1873. Partitur. 8°. IV und 43 pp. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

Wenn in der Besprechung der 1870 in Partitur erschienenen Passion von Heinr. Schütz, ebenfalls von Carl Riedel edirt (siehe Monatshefte II. Jahrg. pag. 207), gesagt wurde, dass zu Liebe des musicirenden Publikums das Original sehr zerstückelt worden ist und die moderne Ausgabe für den Fachmann nur einen relativen Werth hat, so müssen wir bei der vorliegenden Ausgabe vor allem bekennen, dass Herr Riedel hier Beides vereinigt hat und zwar in einer so übersichtlichen und geschickten Weise, dass die Ausgabe als Norm für alle späteren dienen kann. Das Vorwort giebt ausser

der Quellenangabe eine vollständige Beschreibung des Originals nebst den eigenen Angaben Schütz's (aus der Vorrede zur Auferstehung entlehnt), wie er die Ausführung behandelt haben will. Diesen fügt hierauf der Herausgeber seine eigenen aus der Erfahrung geschöpften Ansichten bei, die sehr werthvolle Winke über Besetzung und Ausführung enthalten, nebst Rathschlägen, wie die Solosänger und der Organist ihre Aufgabe zu lösen haben. So sagt z. B. der Herausgeber Seite III Nr. VI: „Das Zeitmaass darf nirgend zu langsam genommen werden, ist vielmehr, wenn auch immer dem Oratorienstil angemessen, so doch — besonders bei den Einzel-Gesängen des Evangelisten — durchweg „gehend" zu nehmen. Beim Einzel-Evangelisten liegt die Gefahr der Verschleppung am nächsten, seine Partie muss in sehr elastischem Tempo vorgetragen werden". Leider wird dies von unseren heutigen Solosängern im Oratorium völlig verkannt. Selbst unsere berühmtesten Oratoriensänger glauben durch einen gedehnten und monotonen Vortrag die Würde des Gegenstandes zu heben und übersehen völlig, dass sie statt Erhebung Langeweile erzeugen. — Die Komposition der sieben Worte besteht aus einem Einleitungschore: „Da Jesus an dem Kreuze stund" für fünfstimmigen Chor, Orgel und bezifferten Bass (ein hinzugefügter Klavierauszug fasst alles zusammen). Dieser erste Chor entwickelt die Meisterschaft und tiefe Innigkeit des Komponisten in hohem Maasse. Einfach und erhaben schreitet der Gesang fort und ohne Anwendung kontrapunktischer Kunstmittel fesselt er uns bis zur letzten Note. Schütz vereinigt die Errungenschaften zweier Jahrhunderte in seinen Werken: aus der klassischen Gesangsperiode nimmt er die Selbstständigkeit und melodische Behandlung jeder einzelnen Singstimme und fügt diesem den musikalisch belebten und zugleich subjectiv gefärbten Ausdruck hinzu, der durch Einführung des Einzelgesanges seit Anfang des 17. Jahrhunderts sich nach und nach entwickelte und in Schütz bereits eine gewisse Selbstständigkeit erreichte. Dem Einleitungschore folgt eine „Symphonia" für 5 Streichinstrumente und „Continuus". Man darf hier keine Entfaltung eines modernen Instrumentalsatzes erwarten, dazu befand sich die damalige Formenlehre und Behandlung der Instrumente noch zu sehr in der ersten Entwickelung. Sowie die Instrumente in damaliger Zeit keinen anderen Zweck hatten als den Gesang zu unterstützen oder fehlende Singstimmen zu ersetzen, ebenso behandelte man einen Tonsatz, auch wenn er nur für Instrumente geschrieben war, nämlich wie einen Gesangssatz. Eine gesangliche Stimmenführung war die höchste Aufgabe der damaligen Kunst, und so lässt sich ein alter Instrumentalsatz ebenso gut singen wie spielen. An diese Symphonie schliessen sich die Recitative an, die den Vorgang am Kreuze schildern. Mehremals sind die Worte des Evangelisten in vierstimmigen Chor gesetzt, doch ist die Behandlung der Worte dennoch in deklamatorischer Weise fortgeführt, nur mit dem Unterschiede, dass nicht eine, sondern vier verschiedene Stimmen dieselben vortragen. Die Worte Jesu werden stets von 2 Violinen, Orgel und Bass selbständig begleitet, was in damaliger Zeit eine ganz aussergewöhnliche Neuerung war und nie zur Norm erhoben worden ist. Hierauf folgt wieder eine Symphonia für Instrumente und darauf der Schlusschor: „Wer Gottes Marter in Ehren hat". — Von dem Herausgeber sind ausser dem Klavierauszuge noch die Begleitungen zu den Recitativen hinzugefügt. Die letzteren haben Herrn Dr. Fr. Stade in Leipzig zum Verfasser. Da dieselben in freier Weise erfunden sind, so bleibt einem Jeden unbenommen — wer es besser zu können glaubt — sie nach seinem Geschmacke zu ändern. Den Uebrigen werden sie eine willkommene Gabe sein. Wir wünschten wohl, dass Herr Riedel und der Herr Verleger sich durch einen reichen Absatz der beiden Werke, Passion und sieben Worte, bewogen fühlten denselben bald andere Werke desselben Meisters folgen zu lassen.

Handlexikon der Tonkunst. Herausgegeben von Dr. Oscar Paul. Leipzig 1873. Verlag von Heinrich Schmidt. 2 Bände, kl. 8° 550 und 656 Seiten. Preis 3 Thaler.

Die erste Lieferung erschien 1869 bei Herm. Weissbach in Leipzig und erst bei der letzten Lieferung ging der Verlagsartikel an die obige Firma über. Wer mit den heutigen Preisen für Satz, Druck und Papier vertraut ist und die Gleichgültigkeit der Musiker musikliterarischen Werken gegenüber kennt, der wird die Leidensgeschichte eines Verlegers zu würdigen wissen. Druckt ein Verzeichniss der besten Kneipen nebst Angabe wo es sich am besten salbadert, und ihr werdet an dem Gros der Musiker die besten Abnehmer finden. Auch ein Führer durch die Klavier-Literatur, in dem die seichteste Klavier-Literatur vertreten ist, auch der wird reissend abgehen; denn die Beschäftigung eines Musikers besteht in Unterricht geben und Kneipen, und ihre Bibliothek im besten Falle aus drei bis vier literarischen Werken, die sie geschenkt erhalten haben. Wenn wir keine Dilettanten hätten, so könnten die musikalischen Schriftsteller als gänzlich unnütze Existenzen von der Welt verschwinden. Die Musiker würden es gar nicht einmal gewahr werden. Doch warum sich das Herz mit Sorgen beschweren? Ist es denn in anderen Fächern besser? Selbst in der Juristerei, der reinen Verstandesdisciplin, sieht es ganz ebenso aus. Das Gros der Menschheit wird von zwei sich eigentlich widerstrebenden Begierden geleitet: Erhaltungstrieb, den es mit den Thieren gemein hat, und Vergnügungssucht.

Die „Vorbemerkung“ zum Handlexikon der Tonkunst befleissigt sich derselben Kürze wie die Artikel im Lexikon selbst. Auf „spätere verbesserte Auflagen“ hoffend, ist der Rede offener Sinn. Wir glauben der vorangeklebten Empfehlung und Anpreisung des Werkes sehr gern, dass circa 25,000 Artikel in dem Lexikon enthalten sind. Schlägt man das Buch auf, so flimmert es uns förmlich vor den Augen und mit Schrecken gewahren wir, wie ein Mann, der sich zeitlebens das idealste Ziel gesetzt und mit dem unermüdlichsten Streben zu erreichen gesucht hat, mit so wenigen Worten abzufertigen ist. — Fétis' Biographie universelle ist und bleibt, trotz aller Schwächen, immer noch das bis jetzt unübertroffene Werk in der Musikgeschichte. Warum die deutschen Musik-Lexicographen das nicht einsehen wollen, ist unbegreiflich und bildet eine bemerkenswerthe Ausnahme in der sonstigen Nachahmungssucht der Deutschen, die aber leider hier nicht zu ihrem Vortheile, sondern nur zum Nachtheil gereicht. Weder Mendel noch Paul scheinen das Werk zu kennen oder der Mühe werth gehalten zu haben es zu benützen (NB. es kostet über 20 Thlr.). In Dr. Paul's Lexikon fehlen bis Seite 17 schon 7 Namen: Abadia, Abbey, Acaen, Accelli, Acevo, Achter und Adan, die er aus Fétis ohne Mühe ausziehen konnte. Eine weitere Vergleichung würde gewiss einen beträchtlichen Nachtrag liefern. Doch selbst die älteren deutschen Musiklexika sind nicht ordentlich benützt worden, von den neueren Forschungen ganz abgesehen. So kennt Herr Dr. Paul nur einen „Georg Forster, geb. zu Annaberg, gest. 15. October 1587 als Capellmeister in Dresden, componirte geistliche Gesänge“. Woher der Verfasser diese merkwürdige Notiz genommen hat ist nicht zu ersehen, denn sie stimmt mit keinem der älteren Lexika genau überein und wirft Richtiges und Falsches in kurioser Weise durcheinander. Hätte der Verfasser aus Walther kopirt, so würde er wenigstens nichts Falsches berichtet haben. Der werthvollste Theil des Handlexikon besteht in der Anführung moderner Komponisten und in der kurzen Charakteristik ihrer musikalischen Leistungen. Hierbei kommt freilich mancher Musensohn schlecht weg und wird dem Verfasser nebst seinem Büchlein mit Vergnügen ein baldiges Ende wünschen. So lesen wir über den Professor Heinrich Bellermann

in Berlin: „Da er nur die unteren Klassen des Gymnasiums besuchte, so kann man wohl das Unselbstständige in seinen Schriften, nicht aber seine Thätigkeit begreifen.“ Obgleich wir die Logik dieses Ausspruches nicht recht begreifen können, so ist diese Züchtigung immerhin eine wohlverdiente, denn wer nicht so viel Bildung besitzt, dass er sich in einer Zeitschrift über die Arbeiten Anderer in wissenschaftlicher Weise aussprechen kann, sondern mit Ausdrücken herumwirft, die jedes Maass von Anstand verletzen — eine Sprache, die sich ein Lehrer gegen seine Schüler nicht erlauben darf, sonst würde er als unfähig betrachtet seine Gedanken in eine anständige Form kleiden zu können — der verdient wohl eine öffentliche Zurücksetzung.

Mittheilungen.

* Le Parangon des Chansons. Lyon par Jaques Moderne dict grand Jaques. 1538—1539. Fétis führt von diesem Sammelwerke 11 Bücher an. Die Stadtbibliothek in Lüneburg besitzt nur 5 Bücher. In Deutschland scheint dies das einzige Exemplar zu sein, was sich noch erhalten hat, denn die Angabe Fétis', dass sich 4 Bücher in der königlichen Bibliothek in München befinden, ist ein Irrthum. Die Sammlung ist für die damalige Zeit ganz aussergewöhnlich schlecht gedruckt und erinnert sehr an Drucke des 17. Jahrhunderts, doch ist die Einrichtung des Werkes so originell, dass wir einen facsimilirten Abdruck von 2 Seiten in der Beilage mittheilen. Der Abdruck ist bis auf die Grösse des Papiers dem Originale getreu. Noch sei erwähnt, dass nur die Bücher mit den vierstimmigen Chansons in der Weise gedruckt sind, während sich bei den zwei- und dreistimmigen Chansons die Stimmen in gewöhnlicher Weise über- und nebeneinander befinden.

* In französischen Liederbüchern des 16. Jahrhunderts findet man hin und wieder die Ueberschrift „Fricassée“. Als mir dieselbe in Pierre Attaingnant's Chansons-Sammlung von 1529 zum ersten Male entgegen trat, wusste ich nicht recht was ich daraus machen sollte, denn mir lag nur ein Stimmbuch vor und das Wort Fricassée nahm dieselbe Stelle ein, wo bei den übrigen Chansons der Autorname stand. Warum sollte nicht auch ein Komponist Fricassée geheissen haben? Neulich kam mir Jacob Moderne's Chansons-Sammlung von 1538 in die Hand und hier fand ich dieselbe Bezeichnung nebst dem Autornamen und aus dem Texte zu den vier Stimmen ergab sich, dass jeder Stimme ein anderes Gedicht untergelegt ist; das Wort Fricassée also in seiner praktischen Bedeutung aufzufassen ist.

* Von Frz. Witt befindet sich in der Neuen berlin. Musikzeitung (Bote & Bock) Nr. 18 und 19 ein sehr lesenswerther Artikel „Ueber den Palestrina-Styl“. Es wird darin besonders dem Vortrage der alten Gesänge gedacht und durch Beispiele auseinandergesetzt, wie der musikalisch rhythmische Accent dem Wortaccent sehr oft weichen muss und dass gerade darin bei heutigen Aufführungen am meisten gefehlt wird, indem die Werke nach moderner scharfmusikalischer Rhythmisirung einstudirt werden.

* Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Organ des germanischen Museums. Nr. 4 und 5. Ein Brief des Grafen Robert von Leicester an den Grafen Günther XLI. von Schwarzburg (Th. Irmisch). Weissenburg am Nordgau und das Augsburger Interim 1548 (W. Vogt). Lateinische Reime des Mittelalters (Ernst Friedländer). Kirchlich-politische Gedichte des 12. Jahrhunderts (W. Wattenbach). Zur Chronik der Reichsstadt Nürnberg (Baader). Buntglasierte Thonwaaren des 15. bis 18. Jahrhunderts im germanischen Museum (A. Essenwein). Arnold Mag und seine Töchter, Peter Vischer's Schwiegertöchter (Lochner). Ein dem Kaiser Maximilian I. gewidmetes Gedicht (Mörath). Einige Gedichte. Chronik und Nachrichten.

* Kirchhoff & Wigand in Leipzig. Katalog Nr. 384. Enthält 482 Nrn.: Geschichte der Musik, theoretische Werke, ältere und neuere praktische Musik. Der Katalog weist manches werthvolle Werk auf.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

V. Jahrgang. 1873.

Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr.

Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 8.

Ein Liedercodex aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts.

Wie gering unsere Kenntnisse des altdeutschen weltlichen Liedes sind, wie viel verborgene oder wenig bekannte und werthvolle Schätze unsere deutschen Bibliotheken noch bergen, dessen werden wir dann erst recht inne werden, wenn die auf den grossen und besonders zahlreichen kleinen Bibliotheken in Deutschland sich befindenden Musik-Codices einer genauen Untersuchung unterworfen worden sind. Um aber recht bald eine genügende Uebersicht über das, was noch vorhanden ist zu erlangen, bedürfte es nicht der Arbeitskraft von Einem, sondern der Zusammenwirkung Vieler. Das Verzeichniss öffentlicher Bibliotheken in den Monatsheften (Jahrg. IV, 1872 pag. 7—37) giebt bereits hinreichenden Stoff, um zu wissen wo Musik-Codices (Manuscripte) zu finden sind, und die Bibliotheks-Verwaltungen sind an den meisten kleineren Orten so liberal, ohne Schwierigkeit dieselben auszuleihen. Jeden Band in Partitur zu setzen würde nicht nur eine mühsame, sondern auch sehr zeitraubende und für das Gelingen der Aufgabe hinderliche Arbeit sein. Nachschlage-Werke besitzen wir leider noch nicht, aus denen man schnell ersehen kann, ob das Lied gedruckt und bekannt ist, daher ist das kürzeste und übersichtlichste Verfahren, die Liedanfänge in allen Stimmen so zu sagen thematisch zu verzeichnen und zwar ohne Berücksichtigung der Takteintheilung, so dass es selbst ein guter Kopist anfertigen kann. Ein ähnliches Verzeichniss habe ich mir von allen gedruckten Liederbüchern von 1512—1556 angelegt, unter denen sich sogar die

wenig oder gar nicht bekannten Liederbücher von Christian Egenolff: „Gassenhawerlin“ und „Reutterliedlin“ von 1535 befinden.*) Wenn daher die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung und Freunde unserer Bestrebungen ihre angefertigten Verzeichnisse der Redaktion dieser Blätter einsenden wollten, so würden wir sehr bald in den Besitz eines sehr kostbaren und überaus wichtigen Materials gelangen, welches uns einen gesammten Ueberblick über die ältere deutsche Liederliteratur gewährte und wären zugleich im Stande, durch die ins Leben gerufene Publikation älterer Musikwerke, das zum Allgemeingut zu machen, was der Einzelne erforscht und gesammelt hat.

Um das Interesse für den Gegenstand zu erwecken und darzuthun, von welchem Erfolge solche Untersuchungen der alten Musik-Codices sind, will ich hier versuchen einen auf der Kreis- und Stadtbibliothek in Augsburg befindlichen Codex in Kürze zu beschreiben und dessen Inhalt bekannt zu machen.

Im Kataloge obiger Bibliothek ist ein „Gesangbuch 4 voc.“ mit der Jahreszahl 1458 verzeichnet. Durch die Gefälligkeit des Herrn Bibliothekars Herrn L. Greiff erhielt ich den Codex auf einige Tage zur Ansicht. Es ist ein Folioband von 77 Blättern (Nr. 142ª) in rohem Holzdeckeleinband, dessen kleinere Hälfte mit gepresstem weissen Leder überzogen ist. Auf der Innenseite des Deckels steht die Jahreszahl 1458 und auf dem Rücken-Deckel die Jahreszahl 1513. Auf dem ersten Blatte dagegen kann man die Jahreszahl 1499 erkennen, die aber von einer späteren Hand in 1458 umgeändert ist; wahrscheinlich um sie mit der Jahreszahl auf dem Deckel übereinzustimmen. (Ich theile die letzteren Jahreszahlen im Facsimile mit, siehe die Beilage.) Der Folioband besteht aus verschiedenen später zusammengebundenen Papierlagen, die eine grosse Anzahl verschiedener Handschriften aufweisen, so dass eine Zeitbestimmung fast unmöglich ist. Dennoch kann man einen grossen Theil derselben in obige Zeit von 1499 bis 1513 verlegen.**) Der Codex

---

*) Mein alphabetisch, nach den Textanfängen geordnetes Verzeichniss umfasst folgende Druckwerke: Erhart Oeglin 1512; Peter Schöffer 1513; Arnt von Aich s. a. (c. 1519, Tenorbuch); Joh. Ott's 121 Lied. 1534; Christian Egenolff's obige beiden genannten Liederbücher von 1535; Peter Schöffer's und Matthias Apiarius' 65 Lieder s. a. (c. 1536); Heinrich Finck's auserlesene Lied. 1536; Georg Forster's 5 Theile weltlicher Lieder von 1539—1556 in allen Ausgaben; Joh. Ott's 115 Lieder 1544; Georg Rhau's Bicinia und Tricinia von 1542 und 1545 (Abtheilung: deutsche Lieder); Johann vom Berg und Ulrich Neuber, 68 Lieder, s. a. (c. 1550, Tenorbuch) und ausserdem einzelne Lieder aus Valentin Triller 1559, Kriesstein 1540 und in neuen Werken veröffentlichte Melodien oder mehrstimmige Tonsätze. Das Verzeichniss umfasst gegen 700 bis 800 Lieder.

**) Ein sicheres Zeichen, dass sämmtliche Handschriften dem Anfange des 16. Jahrhunderts angehören, ganz abgesehen von den vorkommenden Textworten, sind die stets

gehörte ums Jahr 1621 der augsburgischen Patrizierfamilie Herwort an, deren Wappen auf der Innenseite des Vorderdeckels aufgeklebt ist, mit der Unterschrift:

Ex bibliotheca musicali, | D. Joannis Heinrici Herworti | Hieronymus Herwort. F. | D d t. | A. CIƆ IƆ CXXI. |

Der Codex weist meistentheils sehr schöne und ausgeschriebene Handschriften auf und ich theile im Facsimile eine Reihe derselben mit, um auch zu der noch sehr vernachlässigten musikalischen Handschriftenkunde einen Beitrag zu geben. Die oberste und unterste Handschrift des Facsimile werden wahrscheinlich die ältesten sein. Die oberste befindet sich auf der Rückseite des ersten Blattes, welches mit 1499 gezeichnet ist. Von der untersten Handschrift sind die Blätter 36[b] bis 54[a] und 55[b] bis 57[b] beschrieben. Von den übrigen Handschriften sind stets nur wenige Blätter vorhanden.

Der Codex enthält 72 Gesänge zu 2, 3, 4 und 5 Stimmen und einige Tänze nebst einigen unvollständigen Sätzen.

Josquin ist viermal und Alexander (Agricola) zweimal als Komponist überschrieben, alle übrigen Tonsätze tragen keinen Autornamen. Leider fehlt bei einigen Sätzen auch die Angabe des Textes und sind daher für die praktische Benützung völlig unbrauchbar, doch wird sich mancher Tonsatz durch Vergleich mit anderen Druckwerken oder Manuscripten noch verwerthen lassen und gute Dienste zur Vervollständigung oder Fehlerverbesserung leisten.

Lateinischen Text haben folgende Sätze (wo keine Angabe der Stimmenanzahl gemacht ist sind die Tonsätze stets vierstimmig):

fol. 2— 3, Surge virgo (nur die Anfangsworte sind unter dem Tenore verzeichnet).
„ 3— 4, Ab tu es mundi transfer nos (Text vollständig).
„ 4— 5, Pulchre sion filia, 5 voc. (Text vollständig).
„ 8— 9, Tantum ergo sacramentum / Pange lingua gloriosi } (Text unvollständig und so die folgenden Texte).
„ 9—10, Ecce panis Angelorum.
„ 17—18, Reverendissimus Dominus.
„ 23—24, Dies est laetitie / Der tag, der ist so freidreich allen creaturen } 3 voc.
„ 36—38, Missus est Gabriell. Josquin.
„ 46—47, Fortuna desparata, 6 voc. Alexander.
„ 59—60, Pater noster qui es in coelis, 3 voc.

---

in die Höhe gestrichenen Hälse der Noten, wie wir sie auch in den ältesten Druckwerken von Petrucci, Oeglin, Peter Schöffer u. a. finden. Erst später strich man die Hälse der Noten je nach ihrer höheren oder tieferen Lage herauf oder herunter, so dass sie das Notensystem nicht überragten.

Französischen Text haben folgende:

fol. 38—40, Plus mille regretz.
„ 40—42, Fors seullement.
„ 42—43, Tendre je suis.
„ 43—44, Faulte dargent, Josquin.
„ 44—45, Le villain, Josquin.
„ 46ª und 57ᵇ je 2 Stimmen (durchs Einbinden getrennt) Ding aultre amez, Alexander.

Deutschen Text haben folgende:

fol. 23—24, obiges „Der tag, der ist so freidreich". (Siehe Tenor gleich Meister, kath. Kirchenl. Nr. 21, 2. Melodie, Corner 1631. Varianten: ohne ♭. 2. Vers: g f d etc. und bei der Wiederholung: g a g e f g g. 4. Vers: c c d c a h g f. 7. Vers: g f d e f etc. 8. Vers: d c d e etc.)
„ 15, So man lang macht.
„ 22, Ir zucht vnd lob.
„ 25—26, Christ ist erstanden (Tenor gleich Meister, k. K. Nr. 168, doch mit vielen Melismas).
„ 26—27, Wipliche zucht.
„ 27—28, Ellent hat mich vm fangen.
„ 29—30, Ach Jupiter hetst du gwalt, so manigfalt. Kommt 1535 in den Reutterliedlin Nr. 33 vor und derselbe Tenor im Arnt von Aich.

fol. 30—31, Dis sind die he. (In) Gottes nammen. } Tenor der Oberstimme in Tucher's Schatz des evangel. Kirchenges. Nr. 166 ähnlich, doch in vielen Intervallschritten verändert. Derselbe Tenor mit Varianten im H. Finck 1536 Nr. 2.

„ 32—33, Appollo aller kunst ain hort. Tenor gleich Arnt von Aich, Nr. 73.

„ 33—34, Christ ist erstanden, 3 voc. (Derselbe Tonsatz wie fol. 25—26, doch fehlt hier der Alt.)

„ 35, Zwischen berg vnd tiefe tal (siehe Oeglin 1512 Nr. 3. Neue Ausgabe in Partitur: Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik Nr. 38).

„ 35 verso, Mein hertz hat sich zu dir verpflicht (siehe Oeglin 1512 Nr. 20 und Georg Forster I, Nr. 78).

„ 69—70, O mutter gotz mein züversicht (siehe Oeglin 1512 Nr. 35. Neue Ausgabe in Partitur: Meister, k. K. Anhang II Nr. 3).

„ 70, Mein glick gat auf die seiten aus (siehe Oeglin 1512 Nr. 9).

fol. 71, Mein dienst vnd treü ich clag (siehe Oeglin 1512 Nr. 17).
„ 71, Jetz schaidens wee (siehe Oeglin 1512 Nr. 25).
„ 72, Es leit so hart (siehe Oeglin 1512 Nr. 23).
„ 72, Hilff fraw von ach (siehe Oeglin 1512 Nr. 2. Neue Ausg. in Partitur: Meister, k. K. Anhang II Nr. 2 und Schlecht, Geschichte d. Kirchenmus. Nr. 39).
„ 73—74, Ach meidlein rain ich dir allein ... ich soll vnd muss dein eigen sein (Ott 1534 Nr. 102 mit Senfl gezeichnet und Forster I, 62 mit Grefinger gezeichnet).
„ 74—75, Kain lieb an laid, ich schaid (vollständiger Text in 3 Strophen).
„ 75—76, Er (Ein?) weiblich zuicht.

Die übrigen 35 Tonsätze ohne Text sind vorläufig für uns werthlos, doch ist schon der Gewinn an bisher unbekannten weltlichen Liedern immerhin bedeutend. Es sind deren sieben, nämlich

Apollo aller kunst ein hort (fol. 32),
Ein (Er) weiblich zucht (fol. 75),
Ellend hat mich umfangen (fol. 27),
Ir zucht und lob (fol. 22),
Kain lieb an (on) laid, ich schaid (fol. 74),
So man lang macht betracht (fol. 15) und
Wipliche zucht (fol. 26).

Ausserdem bietet uns aber der Codex über die bereits gedruckten Sätze im Oeglin sehr wichtige Korrekturen. Da das einzige Exemplar des Oeglin'schen Druckwerkes in München liegt und mir nicht zur Hand war, so konnte ich nur drei Tonsätze vergleichen, die in neuen Ausgaben mir vorliegen und durch die in der Musikwissenschaft geachteten Namen der Herausgeber hinreichend Gewähr leisten, dass dieselben mit dem Original genau übereinstimmen. Es sind dies die Lieder:

Hilf frau von ach (fol. 72),
O mutter gots mein zuversicht (fol. 69) und
Zwischen berg und tiefe tal (fol. 35).

Von dem 1. Liede besitzen wir gedruckte moderne Partituren von Jul. Jos. Maier, Konservator in München, und Raym. Schlecht in Eichstaett (die Werke selbst sind bei dem betreffenden Liede verzeichnet). Maier giebt im Bass Takt 11, dritte Note, ein a, es muss aber f heissen. Takt 39 im Bass, erste Note muss a, nicht c heissen. Beide Korrekturen sind bereits im Schlecht zu finden.

O mutter gots, muss Takt 20 im Bass die letzte Note nicht h, sondern g lauten. Takt 34 im Alt macht Maier wegen der Quinten mit dem Tenor ein sic! doch lautet die Stelle im Codex ebenso, dagegen muss Takt 37 der Discant nicht g, sondern e heissen und Takt 41—42 sind die Noten f—e in eine Ligatur zusammengezogen.

Zwischen berg und tiefe tal, giebt Schlecht im Discant Takt 7: b a und es muss a g heissen. Zweifelhaft dagegen ist in Takt 9—10 die Bindung der Note d im Discant; der Codex bringt statt dessen eine halbe Pause. Takt 24—25 sind die beiden d im Discant durch einen Bogen zu verbinden und ebenso im Alt die Noten c g a, die im Codex als Ligatur geschrieben sind. Takt 34—35 müssen auch die beiden a im Discant durch einen Bogen verbunden werden.

Uebrigens sei noch bemerkt, dass keineswegs die Handschrift fehlerlos ist, sondern im Gegentheil jeder Satz, den ich spartirt habe, kleine Versehen aufwies. Da der Codex viel gebraucht worden ist (die Ecken weisen recht viel Schmutzfinger auf), so ist das Vorkommen so vieler Fehler desto auffälliger und lässt die Fehler in den Druckwerken damaliger Zeit umsomehr entschuldigen.

Einen kleinen Theil obiger Sätze (die weltlichen bisher unbekannten Lieder) habe ich spartirt und fand in ihnen ausserordentlich wohllautende und interessant erfundene Tonsätze. **Rob. Eitner.**

Wolfgang Am. Mozart in Salzburg im Jahre 1769.

In einem Schreibekalender vom Jahre 1769, dem Benediktiner-Kloster St. Peter in Salzburg gehörend, fand ich eine Anzahl Notizen von einem Mönche eingetragen, die uns über die Thätigkeit des jungen Mozart in dem genannten Jahre genaue Rechenschaft geben. Da selbst Otto Jahn (B. I, 173) dies Jahr mit kurzen Worten überspringen muss, da auch ihm alle Quellen darüber versiegten, so wird die Mittheilung dieser Kalender-Notizen gewiss von Interesse sein. Der Schreiber dieser Notizen war Hagenauer, später Abt von St. Peter, und es ist wahrhaft rührend mit wie grosser Theilnahme er das junge aufblühende Genie verfolgt. Die Notizen lauten:

Ad 5. Jan. Hodie a Vienna venit D. Mozart cum uxore et liberis postquam per annum et quatuor menses ibidem fuit.

Ad 5. Febr. Hora nona in Collegio Reverendissimus solemnem Missam celebravit in prosertia Celsissimi Principis Archiepiscopi. Musica in Missa fuit composita a D. Wolfgango Mozart, juvene 13 annorum. (Das ist die zweite Messe W. Mozart's, komponirt den 14. Januar 1769 und den 5. Febr. bei feierlichem Amte in der Universitätskirche aufgeführt. Da es heisst „Musica in Missa“ sei von W. Mozart komponirt, so dürfte vermuthet werden etwa auch das Graduale oder Offertorium. P. S. K.)

Ad 6. Aug. Hodie fuit musica finalis D. Logicorum composita a Wolfgango Mozart juvene. (Was für ein Drama bei dieser Gelegenheit in Musik zu setzen Mozart übergeben worden und wirklich aufgeführt wurde von der studirenden Jugend, ist leider nicht zu ermitteln.)

Ad 15. Octob. Hodie hora 9 primitiae P. Dominici (Hagenauer, später Abt von St. Peter, und Schreiber dieser Notizen). Musicam Missae composuit D. Wolfgangus Mozart, juvenis 14 annorum, quae omnium sensu fuit elegantissima. Duravit Missa supra duos horos, et hoc quidem necesse erat propter magnam offerentium multitudinem. (Diese Messe habe ich durchgesehen, so viel es in einzelnen Stimmen geschehen konnte. In St. Peter dürfte sich jetzt davon eine verfertigte Partitur finden. Die erste Violine hat circa 30 Seiten. Die Ursache ist aber angegeben warum der junge Komponist die Missa so ins Breite verarbeiten musste, und er muss entschuldigt werden. Das ist die dritte Messe von W. M. 1769, im October für 4 Singstimmen, Streichquartett, Trompeten, Pauken und Orgel geschrieben. Die Komposition einer so grossen Messe, die Proben zu solcher Gelegenheit etc. lassen wohl keine ruhigen Tage und Studien zu, wie Jahn gerade im Gegentheil sagt; alle Zeitverhältnisse trieben vielmehr die Familie Mozart zu grösserer Anstrengung.) Post mensam D. Wolfgangus Mozart per mediam horam coram hospitibus ad stupendum majus Organum (in der Klosterkirche St. Peter) pulsavit.

Ad 16. Octob. Neomysta P. Dominicus fuit a patre suo invitatus ad mensam quae erat in ipsius domo in Nunthal. Sederunt ad mensam 50 circiter personae. Mensa finita prima quadrante post horam 4tam. D. Mozart Chori musici aulici profectus Secundarius cum suis duobus liberis egregiam fecit Academiam. Filia imprimis lusit in Clavier, dein filius Wolfgangus juvenis 13 annorum, cantavit, pulsavit panduram et Clavier ad stupendum usque 1/2 circiter 6tam. (Auch Vormittag hatte W. Mozart die feierliche mit Musik begleitete Missa auf Nonberg dirigirt, ob er ein Musikwerk für diese Gelegenheit auch komponirt hat, wird nur vermuthet.)

Ad 27. Nov. Hodie D. Wolfgangus Mozart juvenis 14 annorum cum facultate abeundi Italiam litteram decretalem accepit, quod sit imposterum Concert Maister, cum permissione quod post reditum ex Italia jam sit competentem huic officio pensum percepturus.

Ad 13. Dec. Hodie D. Mozart cum solo filio suo abiit Italiam.

P. Sigismundus Keller.

Anfrage in Betreff des Ursprunges der Melodie: Herzlich lieb hab ich dich, o HErr.

Der Dichter des obgenannten, weitverbreiteten Kirchenliedes ist Martin Schaling, geb. 1532 zu Strassburg, nach wechselvollen

Schicksalen seit 1585 Pfarrer an der Liebfrauenkirche in Nürnberg, gest. daselbst im Jahre 1608. Mit Jahreszahl bezeichnet erscheint dieses sein einziges, aber ganze Sammlungen anderer Dichter aufwiegendes Lied in: „Kurtze vnd sonderliche Newe Symbola etlicher Fürsten vnd Herrn, neben andern mehr schönen liedlein mit fünff vnd vier Stimmen ... Componirt Durch Mathiam Gastritz ... Nürnberg ... M.D.LXXI.“ (s. Wackernagel, Bibliographie p. 368 Nr. CMXXI.) Den undatierten Nürnberger Druck, worin es auch schon steht: „Drey schöne Geistliche Lieder, Das Erste, Hertzlich lieb hab ich dich O HErr etc.“ versetzt Wackernagel p. 367 ins Jahr 1570, und Koch (3. Aufl. Bd. 2, p. 287) bemerkt über unser Lied: „Gedichtet ums Jahr 1567“.

Der erstgedachte Druck vom Jahre 1571 giebt unser Lied als Nr. X der Sammlung unter den „andern mehr schönen liedlein“ Mathias Gastritz theilt für dasselbe einen fünfstimmigen Tonsatz mit, dessen Melodie nach damaliger fast noch allgemein befolgter Sitte in den Tenor gelegt ist. (Wieder abgedruckt bei Winterfeld, Kirchengesang I: Bsp. 109.) Diese Melodie erscheint hier in folgender Gestalt:

HErtz-lich lieb hab ich dich, o Herr! ich bit, wölst sein von mir nicht ferr,

mit dei-ner güt vnd gna-den! Die gan-tze welt nit frew-et mich, nach

hi-mel und erd nit frag ich, wenn ich dich nur kan ha-ben. Vnd wenn

mir gleich mein hertz zer-bricht, so bist doch du mein zu-

uer-sicht, mein theil vnd mei-nes her-tzen trost, der mich durch sein blut

hat er-löst. Herr Je-su Christ, mein Gott vnd Herr, in

schan-den lass mich nim - - - - - - - mer-mehr! Herr Je-su

Christ, mein Gott vnd Herr, in schanden lass mich nim - - - - mermehr!

Die Noten nach Winterfeld, der Text nach Wackernagel, Kirchenl. 1841 p. 424. Winterfeld bemerkt über die obstehende Melodie (I, 418 fl.): „Es kann zugegeben werden, dass, wenn einmal herkömmlich der Tenor die melodieführende Stimme sein soll, diese Art der Behandlung (nämlich die durch Zwischensätze der drei begleitenden, die Melodie nachahmenden und vordeutenden Oberstimmen bewirkte Gruppenabtheilung der Melodie und der jedesmalige gleichzeitige Eintritt der Grundstimme bei dem Einsatze der letzteren im Tenor) ganz wohl geeignet ist, seinen Eintritt und das Erscheinen der Hauptmelodie kenntlich zu machen; aber die Strophe des Dichters und ihr innerer Bau werden durch dieses willkürliche Zusammenziehen und Trennen undeutlich gemacht, und also dem Verständnisse der Meisten entzogen. Sei es nun deshalb, sei es wegen Mangel ansprechenden Gesanges und an Mannigfaltigkeit in den Wendungen der Melodie: genug, diese von Gastritz erfundene und gesetzte fand keinen Anklang, sie erscheint in keinem der mir aus eigener Anschauung bekannten geistlichen Liederbücher, und ... man fand sich veranlasst, weil das Lied, nicht aber die ihm beigegebene Melodie gefiel, eine andere für dasselbe aufzusuchen. In dem Greifswalder Gesangbuche von 1592, in welchem ich unser Lied, aber ohne eigene Melodie dafür, zuerst antreffe, wird auf die des Psalmliedes: „Es sind doch selig alle die“ dabei Bezug genommen. Es leuchtet aber ein, dass diese nur für dessen Aufgesang genügen konnte ... die fremde Melodie schloss sich dem neuen Liede nicht gehörig an, und es wurde Bedürfniss, eine passendere dafür zu erfinden. Die nunmehr gebräuchliche erscheint aber schon ein Jahr später, 1593, in dem Dresdener Gesangbuche von eben diesem Jahre, und ich wüsste nicht, dass seitdem je eine ältere, oder eine später erst erfundene, für das Lied angewendet worden wäre; einen früheren Tonsatz derselben als den des Seth. Calvisius in seinen Kirchengesängen (Leipzig 1597 Nr. CI) habe ich nicht aufzufinden vermocht. Wir dürfen sie zu den trefflichsten des evangelischen Kirchengesanges rechnen; sie trägt das Gepräge des Innigen, Heiteren, und doch Feierlichen, einer rechten Glaubens- und Liebesfreudigkeit, den Worten des Liedes übereinstimmend.“

Es sei mir verstattet, diese zweite, die jetzt noch (und allein) übliche Singweise unseres Liedes hier mitzutheilen, und zwar in dem vierstimmigen Tonsatze, worin sie bei Sethus Calvisius (Harmonia cantionum ecclesiasticarum. Kirchengesänge. Leipzig 1597 Nr. CI, Bibl. Wernigerode) vorkommt.

(Melodie im Discant.)

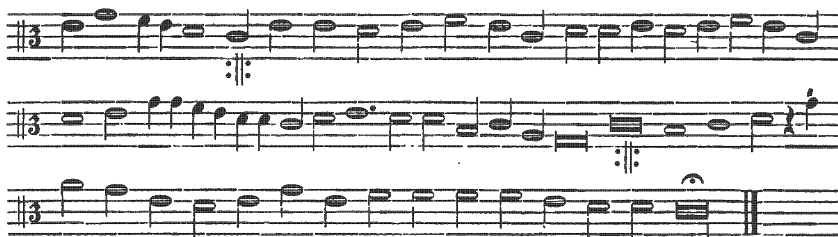
Winterfeld (evang. Kirchenges.) theilt B. I Nr. 56 den Tonsatz auch mit, doch hat er mehrfach Noten geändert. Obiger Tonsatz ist ausserdem mit der 4. Ausgabe von 1612 (Nr. CIV) verglichen, und wenn auch bei 1) die von Winterfeld gewählte Note g unserem Ohre besser klingt, so sehen wir doch keinen treffenden Grund ein den Komponisten verbessern zu wollen. Bei 2) setzt Winterfeld ein h, bei 3) ein cis und bei 4) ein g. Die 4. Ausgabe von 1612 hat bei 4) ein a im Alt, um die Oktavenfortschreitungen mit dem Bass zu vermeiden. Noch sei bemerkt, dass im Dresdener Gesang-

buch (bei Gimel Bergen, 1593, Nr. 164) die erhöhten Noten gis und fis ohne ♯, also g und f lauten.

Bei einer Vergleichung der letzteren Melodie mit derjenigen des Mathias Gastritz möchte sich doch herausstellen, dass ein gewisser Zusammenhang zwischen beiden stattfinde. Davon mag man absehen, dass auch bei der jüngeren Singweise ein neuer feierlich-langsamer Ansatz und eine Wiederholung der letzten Zeilen des Abgesanges vorkommt (welche zwar nicht bei Calvisius, wohl aber bei Gesius und Vulpius ausdrücklich angezeigt ist); aber in Zeile 3 des Aufgesanges stimmen doch beide Singweisen fast genau überein. Rücksichtlich der jüngeren Singweise und ihrer harmonischen Behandlung durch Calvisius ist Dreierlei auffällig: zuerst, dass, wie es scheint dem Gange des Basses und der prächtigen Akkordenfolge dieses schönen vierstimmigen Tonsatzes zu Liebe, der Schlusston der beiden Anfangszeilen, sowie der erste Ton der dritten Zeile durch ein ♯ erhöhet sind; sodann, dass in Folge einer Abwärts- (statt Aufwärts-) Führung des Tenors in den Grundton oder dessen Oktav bei drei Zeilen (Aufgesang, Zeile 3 und Abgesang, Zeile 4 und letzte Zeile) ein weniger voller Schlussakkord gebildet wird, als bei entgegengesetztem Verfahren hätte entstehen können; und endlich, dass vielfach die nächstfolgenden Tonsetzer (Gesius, Vulpius, Hassler, Demantius und vielleicht noch andere) den vierstimmigen Satz des Calvisius fast ohne alle Abänderung geben, während dergleichen sonst ihre Weise nicht ist. Woher das alles?

Auf die beregten eigenthümlichen Umstände fällt möglicher Weise etwas Licht durch eine Entdeckung, die ich vor einiger Zeit zu meiner nicht geringen Ueberraschung machte. Einer Sammlung von Gebeten, welche unter dem Titel „Geistliche Kleinod" 1588 und 1591 in zwei Theilen bei Zacharias Berwaldt in Leipzig gedruckt ward, finden sich auch geistliche Lieder beigegeben, denen zugleich ihre Singweise in Noten vorgesetzt worden ist. Indes ist hierbei im ersten Theile das etwas eigenthümliche Verfahren beobachtet, dass nur immer eine Reihe Noten, also lediglich der Anfang der Melodie gedruckt worden ist. Hiervon macht nun wieder auffallender Weise nur ein Gesang eine Ausnahme, nämlich das Lied: „Herzlich lieb hab ich dich o HErr", — ohne Zweifel, weil die Tonweise als unbekannt vorausgesetzt ward, vielleicht eigens für unser Gebetbuch erst erfunden worden war. Diese hier mitgetheilte Singweise ist nun weder die des Mathias Gastritz 1571, noch die des Dresdener Gesangbuches 1593, sondern eine von beiden verschiedene dritte, p. 523 und 524 aufnotirt wie folgt:





Diese dritte, oder der Zeit nach zweite Melodie hat mit der des Mathias Gastritz sehr wenig gemein: die Tonart, den Anfang mit der Terz,. den ähnlichen Gang der dritten Zeile, den neuen feierlichen Ansatz und die Wiederholung bei den sogenannten kurzen Zeilen des Abgesanges — Züge, welche wir fast sämmtlich auch bei der Singweise des Dresdener Gesangbuches angetroffen haben. Stärker aber, ja auf den ersten Anblick handgreiflich ist die Verwandtschaft dieser letzteren beiden Singweisen unter einander; Dauer und Folge der Töne erinnern bei den meisten Stellen an einander. Ja, wenn wir den oben mitgetheilten vierstimmigen Tonsatz des Sethus Calvisius schärfer ins Auge fassen, so gewahren wir, dass unsere letzterwähnte Melodie Schritt für Schritt die Tenorstimme des Calvisius ist, und zwar ohne die geringste Abweichung. Dieser Tonsatz des Calvisius verknüpft also zwei Melodien in den beiden Stimmen des Tenors und Discants mit einander, wovon jene die ältere und diese die jener nachgeahmte ist. Von diesem Verhältnisse aus fällt auch ein Licht auf die Besonderheiten, welche uns oben bei dem Tonsatze des Calvisius so auffällig und vor der Hand der Aufklärung bedürftig erschienen. Ist der Tenor (ursprüngliche) Melodie und darum Ton für Ton in seinem Bestande zu erhalten, so erklärt sich daraus alles. Dass in einem mehrstimmigen Tonsatze zwei Melodien mit einander verknüpft sind, insonderheit dass ein späterer Tonsetzer in der Zeit, wo der Tenor nicht länger melodieführende Stimme blieb, sondern dieses Ehrenamt an den Discant abtreten musste, eine Melodie im Tenor beliess und eine neue für den Discant erfand, so dass beide zunächst eine Zeitlang neben einander bestehen blieben, bis schliesslich letztere allein das Feld behielt und jene der Vergessenheit anheimfiel — dergleichen steht nicht so ganz vereinzelt da. Tucher führt fünf Vorkommnisse letzterer Art auf: bei den Singweisen „Danket dem HErrn, denn er ist sehr freundlich“, „Ein Kind geborn zu Bethlehem“, „Ich hab mein Sach GOtt heimgestellt“, „Da Christus geboren war“ und „Weltlich Ehr und zeitlich Gut (II, Nr. 4, 28, 149, 288 und 291), und in den von Joh. Crüger herausgegebenen Gesangbüchern, worin dieser Tonsetzer der Melodie im Discant nur einen bezifferten Bass beigiebt, tritt in einigen Fällen neben einem *Cantus primus* auch wohl

noch ein *Cantus secundus* auf, also eine zweite Melodie. Indes liegt für unseren Fall doch nicht alles klar vor. Zunächst ist zu beachten, dass die Melodie des Sethus Calvisius nicht zuerst bei diesem Tonsetzer vorkommt, sondern bereits einige Jahre früher, in dem mehrerwähnten Dresdener Gesangbuche vom Jahre 1593, und zwar hier nicht als Oberstimme eines mehrstimmigen Satzes, sondern ganz allein als Singstimme zu dem Liede Martin Schallings. Griff nun Calvisius für sein Werk beide Melodien, die von 1588 und die von 1593, gleichmässig auf, und machte er dabei die ihn gewiss sehr überraschende Entdeckung, dass sich beide bequem in einem vierstimmigen Tonsatz vereinigen liessen, jene als Tenor, diese als Discant? Dies hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich; man wird vielmehr dafür halten müssen, dass die eine der beiden Stimmen für die andere und zu der anderen hinzu erfunden sei. Wofern Calvisius den Discant als Melodie aus dem Dresdener Gesangbuche entlehnte, so würde anzunehmen sein, er habe, wie die andern Stimmen, so auch den Tenor demselben hinzugefügt, wenn dem nicht, wie vorhin ausgeführt, der Umstand im Wege stünde, dass der letztere bereits fünf Jahre früher dem Liede als Melodie beigegeben wird in einem Gebetbuche, das an dem Orte erscheint, wo Calvisius als Kantor wirkte, das ihm also in jedem Falle auch bekannt war, ja dessen musikalische Seite vielleicht von ihm selber besorgt wurde. Somit könnte es also sein, dass beide Melodien von Calvisius herrührten, der dann seinen Tonsatz schon geraume Zeit vor 1597 angefertigt, beide Singweisen mit Rücksicht auf einander eingerichtet und verschiedenen Gesangbüchern so zu sagen versuchsweise müsste zugewiesen haben. Aber ein solches Verfahren hat sehr geringe Wahrscheinlichkeit für sich. Für die ganze verwickelte Angelegenheit kommt aber nunmehr noch ein neuer Umstand in Betracht. Koch bemerkt bereits 1853 in der 2. Auflage seiner Geschichte des Kirchenliedes und Kirchengesanges (Bd. 4 p. 390 fl.) rücksichtlich der jetzt gebräuchlichen Melodie: „Professor Dr. Faisst in Stuttgart hat sie schon in einem alten Orgeltabulaturbuch mit dem Titel: „Zwei Bücher einer neuen Tabulatur auf Orgel ... durch Bernhard Schmid. Strassburg 1577“ als zum Orgelsatz benützt, mit allerhand Figuren oder Coloraturen verbrämt, vorgefunden, weshalb sie wohl für noch älter zu halten ist, indem sie vorher schon in einfacher, gesangsmässiger Gestalt vorhanden gewesen sein muss.“

Zunächst würde danach wohl Herr Prof. Dr. Faisst im Stande sein weiteren Aufschluss über das Alter und das Verhältniss der beiden jüngeren Singweisen des Liedes: „Herzlich lieb hab ich dich o HErr“ zu geben. Insonderheit wird es sich darum handeln, welche derselben, ob diejenige der „Geistlichen Kleinode“ vom

Jahre 1588 oder die andere, der letzteren sehr ähnliche des Dresdener Gesangbuchs vom Jahre 1593 in der gedachten Orgeltabulatur benutzt worden ist, oder etwa alle beide. Vielleicht vermag aber auch sonst der eine und andere der Mitarbeiter oder Leser dieser Zeitschrift einen Beitrag zur Lösung der aufgeworfenen Fragen zu geben, welche einer sehr wichtigen, in weitverbreiteter Uebung stehenden Kirchenmelodie gelten.

Schliesslich sei noch darauf hingewiesen, dass Tucher II, p. 426 hervorhebt, wie bei H. Leo Hassler 1608 unserem Gesange die Buchstaben B. M. hinzugefügt werden. Dieselben könnten auf Balthasar Musculus zielen, der nach Gerber's Tonkünstler-Lexikon im gleichen Jahre mit Seth. Calvisius (1597) zu Nürnberg 40 vierstimmige geistliche Lieder herausgegeben habe.

Lüneburg. **Bode.**

Recension.

Ein feste burgk ist vnser got. Der neuaufgefundene Luther-Codex vom Jahre 1530. Eine von dem grossen Reformator eigenhändig benutzte und ihm von dem Kursächsischen Kapellmeister Johann Walther verehrte handschriftliche Sammlung geistlicher Lieder und Tonsätze. Zum ersten Male in ihrer hohen Bedeutung für die Geschichte des evangelischen Gemeindegesanges gewürdigt und mit musikalischen Beilagen sowie getreuen Nachbildungen der Handschriften begleitet von OTTO KADE, Musikdirector Sr. Königl. Hoheit des Grossherzogs von Mecklenburg-Schwerin, Dirigenten des Schlosschores daselbst und correspondirendem Ehrenmitgliede der Niederländischen Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst. Eine Denkschrift für evangelische Christen und Freunde Luther's dargebracht im Jahre der Wiederherstellung des deutschen Reiches 1871. Dresden. Schrag'sche Verlags-Anstalt. Heinrich Klemm. XVI und 183 S. in quer 4°, nebst 7 Seiten (Blättern) Facsimile-Abdruck. Preis 1 Thlr. 24 Gr., in englischem Einband mit Golddeckel 3 Thlr.

Der neuaufgefundene Luther-Codex ist eine geschriebene Tenorstimme in quer 4°, in Holzband mit gepresstem Leder und Messingschliessen, dessen Vorder- und Rückseite mit den Bildnissen Luther's und Melanchthon's nebst lateinischen Unterschriften verziert sind. Das Heft enthält 278 oder 279 Blätter, wovon die letzten vier leer sind, die ersten vier eine Schenkungsakte Luther's und das Register enthalten. Die übrigen 270 oder 271 (vergl. S. 4 mit S. 183) sind numerirt und enthalten die Tenorstimme von 137 vier- und mehrstimmigen Tonsätzen. Blatt 268 ist herausgerissen. Die Stücke sind der Mehrzahl nach lateinische, nur 24 Sätze haben deutsche Texte, meistens Kirchenlieder. Die erwähnte Schenkungsakte Luther's lautet: „Hat myr verehret meyn guter Freund Herr Johann Walther Componist Musica zu Torgaw 1530. Dem Gott gnade. Martinus Luther." Der Inhalt des Codex ist nicht von einer Hand geschrieben, sondern weiset etwa 20 verschiedene, zum Theil wiederkehrende Handschriften auf. Am hervorragendsten ist die erste dieser Hände. Von ihr sind ausser den ersten 86 Blättern noch weitere 78 in zwei späteren Absätzen beschrieben. Herr O. Kade hält sie für diejenige Joh. Walther's und glaubt, dass die übrigen zum Theil anderen Freunden Luther's angehören möchten (die vorletzte vielleicht Melanchthon), so dass dies Werk gleichsam ein von Freundeskreise Luther's verehrtes Stammbuch darstelle. Dieses und die übrigen dazu gehörigen Stimmhefte könnten wohl die „partes" sein, wovon Matthäus Ratzeberger berichte, dass Luther sie nach dem Abendessen aus seiner Schreibstube

hervorgeholt und unter seine Tischgesellen zum Singen vertheilt habe. Die äussere Geschichte dieses Codex lässt sich nicht weiter darthun. „Höchstens können wir Spuren — die zwischen Eisleben und Halle an der Saale auf die Nachkommen eines Seitenzweiges der Luther'schen Familie führen — bis in unser Jahrhundert verfolgen. Im Jahre 1830 kam der Codex auf dem gewöhnlichen Wege des Verkaufes in den Besitz eines damals in Leipzig studirenden jungen Theologen und spätern bedeutenden Historikers, mit dessen Tode die seltene Reliquie in den Besitz des Verlagsbuchhändlers Heinrich Klemm in Dresden überging, welcher der Sache zu Liebe die gegenwärtige Ausgabe veranlasste und veranstaltete.“ (S. 9.) Von dem Verbleibe der übrigen Stimmhefte ist keine Spur vorhanden.

Die vorliegende Herausgabe des Luther-Codex umfasst 1) das Vorwort S. I—XVI, theils die zur Herausgabe führenden Umstände erörternd, theils über Luther und Johann Walther als Begründer des evangelischen Gemeinde-Gesanges sich verbreitend; 2) eine Beschreibung des Codex (S. 1—40) verbunden mit einer Erörterung über die Echtheit desselben und einer Vergleichung mit andern verwandten Werken Walther's, worunter ein in Gotha vorhandenes vollständiges handschriftliches Cantional vom Jahre 1545 hervorzuheben ist; 3) einen Facsimile-Abdruck des Titelblattes und 4 Lieder aus dem Codex (Ein feste burg; Vater unser im himmelreich; Gelobet seist du Jesu Christ; Dis sind die heilgen zehn gebot) verbunden mit einer vollständigen Textbeigabe dieser 4 Lieder aus dem Valentin Babst'schen Gesangbuche 1545 und 4 vollständigen Tonsätzen zu denselben aus den gedruckten Werken Johann Walther's (S. 41—56); endlich den Anfang sämmtlicher 137 Stücke der Tenorstimme nebst Erörterungen über die etwaigen Verfasser der Tonsätze, namentlich durch Vergleichung mit den übrigen von Johann Walther noch vorhandenen musikalischen Werken (S. 57—183).

Die den Musikforscher zunächst interessirende Frage ist diejenige nach der Echtheit des Codex. Der Herr Herausgeber behauptet dieselbe mit voller Ueberzeugung und führt seine Gründe dafür an. Die Facsimile-Proben verstatten eine eigenhändige Schenkungsurkunde Luther's und eine Anfertigung des Codex in der gedachten Zeit (um 1530) vorläufig anzunehmen. Indess lässt sich aus der Ferne schlecht ein Urtheil fällen. Wie auch bewährte Forscher sich täuschen können, dafür hier einen Beleg. In dem dritten Anhange zu seinen Liedern Luther's (Stuttgart 1848, 4°) druckt Phil. Wackernagel die zu diesen Liedern gehörigen alten Melodien ab. Er theilt hier den Schluss der ersten derselben, der bekannten Melodie „Nun freut euch lieben christen gemein“ aus der ältesten Quelle, den acht Liedern vom Jahre 1524, in folgender Gestalt mit: [Notenbeispiel: er - wor - ben.] So lautet der Schluss dieser Melodie nun in keinem einzigen der zahllosen nachfolgenden Gesangbücher des 16. Jahrhunderts, und man hat auch das Gefühl, dass er so nie gelautet haben könne. Indess muss man sich vor der Hand mit der Autorität Wackernagel's beruhigen. Doch auch Wackernagel hat sich bei seiner Benutzung jener ältesten Quelle durch eine Mangelhaftigkeit oder Unebenheit des Notendruckes beirren lassen. Es ist nämlich beim Setzen oder Drucken die penultima etwas schief zu stehen gekommen und so erklärt sich's, wie Wackernagel g anstatt a hat lesen können.

Unseres Dafürhaltens lässt sich die Echtheit des Codex in dem vom Herausgeber behaupteten vollen Umfange nicht aufrecht erhalten. Dass derselbe unmöglich im Jahre 1530 von Anfang bis zu Ende fertig geschrieben sein kann, beweisen insonderheit die in demselben mit vorkommenden beiden Kirchenlieder „Vater unser im himmelreich“ und „Erhalt uns HErr bei deinem wort“. Ersteres Lied erscheint zuerst 1539, letzteres 1543 gedruckt. Wie hätte es in jener Zeit, wo Schlag auf Schlag ein Gesangbuch dem anderen folgte, möglich sein sollen, dass beide Lieder, eins so bedeutend wie das andere, 9 und 13 Jahre hindurch in Luther's Schreibpulte als Manuscript verschlossen gewesen und nur zu seinen häuslichen Abendandachten hervorgezogen worden wären? Hätte Luther beide Lieder bereits um 1530 gedichtet, so wären dieselben ohne allen Zweifel den von ihm seit 1529 bei Joseph Klug in Wittenberg herausgegebenen Gemeinde-Gesangbuche in den nachfolgenden Ausgaben (1533, 1535, 1538) mit eingefügt worden, so gut wie er dies mit den beiden Liedern „Vom himmel hoch da komm ich her“ und „Sie ist mir lieb die werte magd“ in der Ausgabe vom Jahre 1535 nicht verabsäumt hat. Auch der von Herrn O. Kade hervorgehobene Umstand, dass der Luther-Codex bereits einzelne Sprüche aus dem Neuen Testamente in derjenigen Fassung enthält, wie sie erst die Gesammt-Ausgabe

der Bibel vom Jahre 1534 aufweist, verstärkt die Zweifel an der behaupteten Echtheit.

Es seien noch einige Einzelbemerkungen verstattet. Die Behauptung (S. X) dass „nur der tonische Secundschritt als der einzig wesentlich melodische Fortschritt zu betrachten“ sei, ist eben so neu als kühn und unerweislich. Dass Winterfeld's Vorliebe für Joh. Eccard eine „unbegründete“ gewesen (S. XI) ist zu viel gesagt. Hat er denselben reichlich stark in den Vordergrund gerückt, so geht es zu weit, wenn Herr O. Kade Thomas Walliser und den „über alles Lob erhabenen“ Hassler als „unendlich höher stehende, ungleich bedeutendere Tonsetzer“ bezeichnet. Winterfeld's etwas abfälliges Urtheil über Joh. Walther wird „ein ganz beschränktes, ungerechtes, parteiisches, mit den Forderungen des ältern Tonsatzes wenig vertrautes“ genannt. Das ist auch wieder zu stark ausgedrückt, wenngleich wir gerne zugeben, dass namentlich durch Herrn O. Kade's jenem Tonsetzer mit Liebe zugewandte Forschungen letzterer uns näher gebracht und werther geworden ist, wozu vorliegendes Werk gewiss sein Theil beitragen wird. Walther's Kunst im Gebiete der älteren Satzweise, die ihre Berechtigung hatte und hat, in allen Ehren; so lässt sich doch nicht leugnen, dass bei ihm neben gewandter thematischer Durchführung oder vielleicht in Folge derselben mehrfache Unebenheiten und Härten vorkommen, Secunden-, Quinten- und Octaven-Fortschritte (vergl. S. 52 Takt 11 D und A; S. 89 T. 4 und 5 D und A; S. 122 T. 7 D und V; S. 124 T. 6 D und BS, ib. T. 6 und 7 A und BS u. dgl. m.). Zum Belege hierfür vergleiche auch S. 125 T. 5, S. 131 T. 1 und 2, S. 181 T. 2 und 3; falls nicht etwa an der einen oder anderen Stelle Druckfehler vorkommen. Ob Joh. Walther der „erste protestantische Tonsetzer“ gewesen, „der das deutsche geistliche Lied für den Gemeindegesang verwerthete“ (S. XII) bleibt fraglich. Er half Luther im Jahre 1524 bei Herstellung der deutschen Messe (vergl. Winterfeld I, 150 ff.); seine mehrstimmigen Tonsätze aber waren „nicht aus anderer vrsach“ angefertigt, denn dass „die iugent, die doch sonst soll vnd mus ynn der Musica vnd andern rechten künsten erzogen werden, ettwas hette, da mit sie der bul lieder vnd fleyschlichen gesenge los worde, vnd an der selben stat, ettwas heylsames lernete“ (Luther's Vorrede). „Die Mitwirkung einer ganzen oft sehr zahlreichen Gemeinde“ hierbei (S. XIII) fand dazumal sicherlich nicht statt. — Claude Goudimel setzt nicht blos in „einfachem Tonsatze, nota contra notam“ (S. XIII), sondern auch kunstreicher, nämlich jedesmal dann, wenn dieselbe Singweise bei einem späteren Psalme sich wiederholt. — In der Schenkungsakte Luther's ist „zu Torgaw“ wohl nicht auf die nachfolgende Jahreszahl (1530), sondern auf das voraufgehende Amt Walther's (Componist Musice) zu beziehen (S. 12). — S. 22 wird irrthümlicher Weise bemerkt, dass Luther (und Walther) das Lied „Allein GOtt in der höh sei ehr“ im Gemeindegesange an die Stelle des grossen Gloria hätten treten lassen. Vergl. dagegen Wackernagel, Lieder Luther's S. 108. — Allen 137 Tonsätzen des Luther-Codex soll der Cantus Gregorianus zu Grunde liegen (S. 26). Wie ist das von den ursprünglich deutschen Liedweisen (Ein feste burg u. s. w.) zu verstehen? — Der Gesang „Verleih uns friede gnädiglich“ kommt nicht erst 1531 vor (S. 29), sondern findet sich bereits im Jos. Klug'schen Gesangbuche vom Jahre 1529; dagegen erscheint „Vater unser im himmelreich“, Lied und Weise, nicht schon im Jahre 1537 (S. 30), sondern erst 1539. Vergl. Wackernagel, Kirchenlieder III, 25 und besonders Lieder Luther's S. 165, gegen Winterfeld Lieder Luther's S. 52 und 65 und Kirchengesänge I, 159. Zu letzterem Liede theilt Georg Rhaw 1544 ausser der bekannten dorischen Singweise noch zwei andere mit. — Joh. Walther's Gesangbüchlein vom Jahre 1524 kann nicht wohl als das „erste“ protestantische Gesangbuch bezeichnet werden (S. 37). Ihm gehen die beiden Erfurter Enchiridien vom selben Jahre vorauf. — S. 62 lesen wir: „Eine alte aus dem 11. Jahrhunderte stammende im Kloster St. Gallen aufbewahrte Handschrift macht bei eben dieser Ostersequenz (Victimae paschali) folgende Lieder namhaft, die nach den verschiedenen Stollen eingeschoben wurden. Nach immolent Christiani, soll: Christus resurrexit, nach peccatores: Christ ist erstanden u. s. w. gesungen werden.“ Hier liegt eine etwas folgenschwere Verwechselung vor. Nicht eine alte St. Galler Handschrift aus dem 11. Jahrhundert ordnet Obiges an, sondern das Mainzer Cantional vom Jahre 1605. Vergl. Meister, das kath. deutsche Kirchenl. 1862 S. 349 ff. „Christ ist erstanden“ ist aus dem 11. Jahrhundert noch nicht nachweisbar. Die Sequenz Victimae paschali wird allerdings von Schubiger und ihm nach von Meister auf Wipo (1024—50) zurückgeführt; auffälliger Weise bleibt jedoch Wackernagel (Kirchenl. I, S. 130) dabei, sie ohne Angabe eines Verfassers unter dem 12. Jahrhundert anzuführen.

An Druckfehlern sind uns folgende aufgestossen: Inhaltsübersicht S. 46 statt 56;

S. 13 in Torgaw statt zu; S. 52 muss im Bass die dritte Note des fünften Taktes als erste im sechsten stehen; S. 72 scheint im Alt der Mezzosopran-Schlüssel anstatt des Alt-Schlüssels zu stehen; S. 75 verlangt im Bass Note 1 des fünften Taktes noch eine Ergänzung durch ein vorgezeichnetes b; S. 116 steht Nr. 60 statt 61; S. 126 Nr. 71 und 72 statt 72 und 73; S. 125 wäre im dritten Takte vor der letzten Note im Alt und Bass wohl ein b zu ergänzen gewesen; S. 130 ist 1554 statt 1551 gedruckt; S. 174 der Alt-Schlüssel statt des Tenor-Schlüssels; S. 183 vorletzte Zeile Nr. 20 statt 21. Bei den Minima-Noten ist die Bestielung oft undeutlich. S. 88 ist nicht bemerkt, woher zu dem Bass die Tenorstimme genommen worden ist. S. 77 und 117 fehlt der Anfang der Tenor-Stimme aus dem Luther-Codex. S. 164—66 hätte bemerkt werden mögen, dass der Tenor nicht die Melodie enthalte. Die Textvertheilung scheint im Luther-Codex vielfältig sehr ungenau zu sein, auch kommen noch andere Unebenheiten vor, z. B. der Tenor-Schlüssel statt des Alt-Schlüssels bei dem Ave Maria (S. 145).

Die Liebe für die Sache und die Hingebung des Herrn Herausgebers an seinen Gegenstand verdienen unsere volle Anerkennung. Bisweilen ist Darstellung und Sprache reichlich schwungvoll und begeistert, wie schon der Titel vermuthen lässt. Der alte Joh. Walther kann sich keinen eifrigeren Forscher, Verehrer und Vertheidiger wünschen, von dem hoffentlich auch weitere Aufschlüsse und Mittheilungen zu erwarten stehen.

Der Preis des Buches ist mit Rücksicht auf die hübsche Ausstattung (feines weisses Papier, farbige Randleisten etc.) mässig zu nennen.

Lüneburg. Bode.

Nachschrift. Herr Kade theilt Seite 6 im Luther-Codex mit, dass sich im Staats-Archiv zu Königsberg in Preussen Briefe von Joh. Walther befinden sollen. Da ich im Besitze eines Manuscriptes von Joh. Walther (eine Passion) damals war, so interessirte mich die Feststellung der Handschrift Walther's in hohem Grade und ich wandte mich, durch Vermittelung des Herrn Prof. Hopf in Königsberg, an den dortigen Archivrath. Auch Herr H. Klemm, der Besitzer des Luther-Codex sandte sein Manuscript ein und so erhielt ich die Nachricht nebst Beweisen, dass nur ein Lied im Luther-Codex „Vater unser im himelreich“ (Facsimile pag. 8 im gedruckten Luther-Codex) nachweislich von Joh. Walther geschrieben ist. Uebrigens ist auf dem Staats-Archiv in Königsberg nur ein Brief vom Jahre 1545 von Walther vorhanden, der nachweislich von ihm geschrieben ist.

Rob. Eitner.

Mittheilungen.

* JOAN . LEO . HASLER: Selectio modorum ab ... compositorum, continens modos IV, V, VI, VII, VIII et IX vocibus concinendos Collegit et edi curavit Franciscus Commer. Haupttitel: Musica sacra tomus XIV. Berlin, M. Bahn, Verlag (früher T. Trautwein). fol. 99 Seiten, 5 Thlr. Enthält:

1. Dixit Maria ad angelum, 4 voc.
2. Quem vidistis pastores, 4 voc.
3. Ite in universum mundum, 4 voc.
4. Deus in nomine tuo, 2. p. Ecce enim Deus, 4 voc.
5. Tu es Petrus, 5 voc.
6. Alleluja Laudem dicite, 5 voc.
7. Canite tuba in Syon, 5 voc.
8. Nisi Dominus aedificaverit, 2. p. Cum dederit dilectis, 5 voc.
9. Tribus miraculis ornatum, 6 voc.
10. Deus noster refugium, 2. p. Deus in medio ejus, 6 voc.
11. O admirabile commercium, 6 voc.
12. Hodie completi sunt, 6 voc.
13. Veni Domine et noli, 8 voc.
14. Laudate Dominum omnes, 8 voc.
15. Tibi laus, tibi gloria, 8 voc.
16. Miserere mei Deus, 8 voc.

Nr. 1, 8, 9 und 10 sind aus den „Cantiones sacrae de festis praecipuis“ etc. Editio altera, 1597 (1. Ausg. 1591) und die übrigen Gesänge aus den „Sacri Concentus“, 4—12 voc., 1601, entnommen.

* Herr Achleitner, Domchordirektor in Salzburg (Sct. Petergasse 209, II.) ist im Besitze der Schnupftabaksdose Michael Haydn's. An und für sich ein werthvolles Stück, trägt sie noch auf dem Deckel den Namen M. Haydn's. Der Besitzer ist gesonnen sie zu veräussern und mögen sich Liebhaber an obige Adresse wenden.

* Vor Kurzem ist die 1. Lieferung (15 Bogen) der Publikation: 115 Lieder, gesammelt von Joh. Ott, 1544, versendet worden und wird der Schluss des 1. Jahrganges (abermals 15 Bogen) im Laufe des Oktobers fertig werden. Da von mehreren Seiten der Wunsch geäussert worden ist auch eine Stimmenausgabe des Werkes zu veranstalten, so werden diejenigen aufgefordert sich gefälligst bei dem Redakteur dieser Zeitschrift zu melden, die geneigt sind diesem Unternehmen beizutreten. Sobald 100 Stimmen-Exemplare gezeichnet sind wird mit der Ausführung begonnen und soll der Preis von 8 Oktavseiten 2½ Sgr. nicht übersteigen. Subscriptions-Anmeldungen auf die Partitur sind ebenfalls an die Redaktion zu richten.

* Jac. Aug. Otto, Grossherzogl. Weimarischer Hof-Instrumentenmacher: Ueber den Bau der Bogen-Instrumente und über die Arbeiten der vorzüglichsten Instrumentenmacher. Zur Belehrung für Musiker. Nebst Andeutungen zur Erhaltung der Violine in gutem Zustande. Von ... 2. Aufl. Jena 1873, Verlag der Bran'schen Buchhandlung. kl. 8°. VI und 93 Seiten, 10 Sgr. Ein sehr empfehlenswerthes Buch, welches auch geschichtlich recht Anerkennenswerthes leistet.

* Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Organ des germanischen Museums. Nr. 6 und 7. Wiener Stadtrecht (Dr. Gengler). Der Lübecker Todtentanz vor seiner Erneuerung im Jahre 1701 (W. Mantels). Zur Geschichte der Nürnberger Stadtbibliothek (v. Kern). Ein romanischer Messkelch nebst Patene im germanischen Museum mit Abbildung (A. Essenwein). Zum bayerischen Krieg, 1504 (W. Vogt). Stossseufzer eines humanistischen Theologen des 16. Jahrhunderts (C. Schnaase). Zur Geschichte des Hauses Hohenlohe (K. Hofmann). Bruchstücke von Jacob van Maerlant's Rymbybel (Bartsch). Ueber fünf der ältesten Trachtenbücher und ihr Verhältniss zu einander (C. Köhler). Von der Zauberkraft des Agnus Dei (Jacobs). Chronik, Nachrichten, Recensionen.

* Die kaiserl. deutsche Post hat neuerdings die Einrichtung getroffen, Berlin in Postbezirke einzutheilen und ersucht daher die Redaktion der Monatshefte bei Briefen an dieselbe nebst der bisherigen Adresse noch hinter das Wort „Berlin“ die Buchstaben **S. W.** hinzuzufügen.

* Herr Rudolph Thaler in Würzburg wird höflichst um Nachricht ersucht, ob das Schreiben an ihn zu seinen Händen gelangt ist. Die Redaktion.

* Quittung über eingezahlte Beiträge für 1873. 2 Thaler erhalten von den Herren Kirchhoff & Wigand, O. Kade, A. G. Ritter, R. Schlecht (4), J. Tresch, Seminar in Tübingen.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W., Schönebergerstrasse 25.

Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

V. Jahrgang. 1873.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 9.

Micrologus; Guidonis de disciplina artis musicae.

In deutscher Uebersetzung von **Raym. Schlecht.**

Vorwort.

Indem ich mit dem Micrologus des Guido den ersten Versuch einer Uebersetzung alter Theoretiker über die Musik der Oeffentlichkeit übergebe halte ich es für nothwendig die Leser über die Grundsätze zu verständigen, welche mich bei meiner Arbeit leiteten.

Die Diktion der lateinischen Sprache an sich und besonders die der alten Musikschriftsteller ist von unserem Idiom so abweichend, dass eine wörtliche Wiedergabe das Verständniss noch mehr erschweren würde, als der Urtext selbst. Es blieb mir also kein anderer Weg übrig, als den Sinn des Auctors möglichst richtig zu geben, ohne mich zu weit von dem Wortsinne und der grammatischen Verbindung zu entfernen. Die Art von Uebersetzung trägt aber zugleich den Charakter eines Kommentars in sich. Daher war es auch nur nothwendig jenen Stellen, welche von besonderem Interesse sind und weitergehende Fragen zur Anregung bringen, die nöthigsten Erklärungen im Anhange beizufügen.

Guido's Micrologus habe ich aber als erste Arbeit gewählt, weil er den Wendepunkt zwischen den alten noch auf dem griechischen System fussenden Theoretikern und den folgenden bildet, somit einen Standpunkt bildet von dem der Blick vorwärts und rückwärts sich wenden kann.

Der Micrologus des Guido, über den Unterricht in der Musikkunst.

G erne ruft man zurück in die Schule die flüchtigen Musen,
U m, was bisher kaum die Weisen geahnt auch die Kleinen zu lehren.
I ndess breche die Liebe dem Pfeil des Neides die Spitze
D ieser schrecklichen Pest, die der Schätze die Erde beraubet.
O ffenbar wird in den Anfangslauten der Name des Dichters.

Der Brief des Guido, des Musikers und Mönches, an Teudald, seinen Bischof, über den Unterricht in der Musik.

Dem durch Gottesfurcht und alle Wissenschaft strahlenden und mildesten Vater, dem Hochwürdigsten Herrn Theodald, dem würdigsten Priester und Vorstande — Guido zwar seiner Mönche unwürdigster, aber doch immer sein Diener und Sohn.

Während ich mich bestrebe, wenigstens einen bescheidenen Theil des gemeinsamen Lebens zu erfüllen, geruhten Euer Gnaden meine Wenigkeit zum Studium des heiligen Wortes an Eure Seite zu berufen; nicht als ob Eure Excellenz nicht viele der grössten Geistesmänner, sowohl durch den Erfolg ihrer Tugenden ausreichend gekräftigt, als auch durch das Studium der Wissenschaften vollkommen geschmückt, zu Gebote stünden, welche sowohl das ihnen anvertraute Volk mit Euch entsprechend unterweisen, als auch der göttlichen Betrachtung eifrig und ohne Unterlass obliegen könnten; — sondern dass meine geistige und körperliche Schwäche, derer Ihr Euch erbarmtet, an Eurem liebevollen und väterlichen Schutze eine Stütze finde; so dass, was ich durch Gottes Hilfe Nützliches stifte, Gott das Eurem Verdienste zurechnen wird.

Als es sich um den kirchlichen Nutzen handelte, beauftragtet Ihr mich, die Lehre von der Musikkunst, in der ich unter dem Beistande Gottes nicht umsonst gearbeitet zu haben glaube, der Oeffentlichkeit zu übergeben; damit, wie Ihr die Kirche des heiligen Bischofs und Märtyrers Donatus, über welche Euch Gott als Statthalter bestellt hat, zu einem wunderbaren Musterbilde gestaltet habt, so auch die Diener dieser Kirche durch die edelsten und geziemendsten Vorzüge dem Klerus der ganzen Welt zum Vorbilde darstellet.

Und wahrhaftig! Es liegt des Bewunderungs- und Preiswürdigen genug darin, dass die Knaben Eurer Kirche in dem Eifer des Gesanges die vollendeten Greise anderer Orte ringsumher übertreffen.

Da nach den früheren Vätern durch Euer Streben die Kirche zu so grosser Berühmtheit emporblühte, das vermehrt die Höhe Eurer Ehre und Verdienstes um Vieles.

Weil ich Eurem so freundlichen Befehl nicht widerstreben konnte noch wollte, so bringe ich Eurer fürsorgenden Paternität diese Regeln der Musikkunst dar, so klar und kurz als nur möglich gefasst, wie sie von den Philosophen erklärt werden. Doch habe ich mich nicht ausschliesslich ihrem Wege angeschlossen, noch bin ich ganz ihrer Bahn gefolgt, indem ich blos den Nutzen der Kirche und den Vortheil unserer Kleinen im Auge hatte. Dieses Studium lag bisher im Verborgenen, denn da dasselbe wahrhaft schwierig ist, so wurde es noch von Niemandem schlicht erklärt. Was mich

einst bewog, dasselbe in Angriff zu nehmen, und mit welchem Erfolge und mit welcher Absicht es geschah, werde ich ganz kurz darlegen.

Es endet hier der Brief.

Vorrede zur Musiklehre.

Natürliche Anlage und das Bestreben, gleich Anderen mich dem allgemeinen Besten nützlich zu machen, bewogen mich, unter Anderem Knaben Musikunterricht zu ertheilen. Die Gnade Gottes war mit mir, und einige, welche ich unter Beihilfe des Monochords nach meiner Notenschreibweise unterrichtete, kamen vor Verlauf eines Monats soweit, dass sie voraus nie gesehene und gehörte Gesänge auf den ersten Anblick (primo intuitu) frisch vom Blatte sangen, so dass sie bei sehr Vielen die grösste Bewunderung erregten.

Ich kann mir nicht erklären, mit welcher Stirne sich Jemand einen Musiker oder Sänger nennen kann, der dieses zu leisten nicht im Stande ist. Aeusserst bedauere ich daher jene Sänger, welche auch die kleinste Antiphon von sich selbst nicht zu singen vermögen, wenn sie auch hundert Jahre sich mit dem Studium des Gesanges abgäben; sie, die immer lernen, wie der Apostel sagt, und doch nie es zur Vollkommenheit in dieser Kunst bringen.

Von dem Wunsche beseelt, die so nützliche Frucht meines Studiums zum Gemeingute Aller zu machen, will ich von den vielen Musikkenntnissen, welche ich mir durch eine Reihe von Jahren mit Gottes Hilfe erworben, in möglichster Kürze einige mittheilen, von denen ich glaube, dass sie den Sängern von Nutzen sein könnten. Bei Bestimmung dessen aber, was von der Musikwissenschaft zum Gesange nothwendig ist, oder was von dem Vorzutragenden vielleicht nicht verstanden würde, oder was ich der Erwähnung nicht werth hielt, dabei kümmerte ich mich um Jene nicht, deren Seele vom Neide erfüllt ist, wenn nur meine Unterweisung Einigen nützt.

Inhalt der Hauptstücke.

Hauptstück I.

Was der zu thun hat, welcher die Musik erlernen will.

Wer an unserm Musikunterrichte theilnehmen will, lerne einige in unserer Notirungsweise geschriebene Gesänge, übe die Hand am Monochorde, denke über diese Regeln fleissig nach, bis er die Bedeutung und das Wesen der Töne so erfasst hat, dass er im Stande ist, unbekannte wie bekannte Gesänge mit Annehmlickeit zu singen. Um aber die Töne, welche das Fundament des Gesanges sind, richtiger zu verstehen, wollen wir zuvor betrachten, wie sie die Kunst der Natur gemäss auf demselben vertheilte.

Hauptstück II.

Welche, und was für Noten, und wie viele es giebt.

Die Noten des Monochordes sind folgende: Am Anfang setzt man das griechische Gamma *Γ*, welches erst von den Neueren aufgenommen wurde. (Zusatz 5, siehe am Ende.) Hierauf folgen die 7 tiefen Töne, welche daher mit grossen Buchstaben in folgender Weise bezeichnet werden: A, B, C, D, E, F, G, nach diesen wiederholen sich dieselben Buchstaben in der höheren Lage, welche aber mit kleinen Buchstaben geschrieben werden, bei welchen wir zwischen a und ♮ ein anderes b setzen, welches wir rund machen, während wir das erste viereckig zeichnen, so nämlich: a, b, ♮, c, d, e, f, g. Diesen fügen wir noch das Tetrachord der Superacuten, aber mit anderen Buchstaben bei, in welchen wieder das b, aber verdoppelt erscheint, nämlich: a b ♮ c d / a b ♮ c d. Diese Buchstaben nennen Viele die überflüssigen, superfluae, wir aber wollen lieber Ueberfluss als

Mangel.' Es giebt also 21 Töne, nämlich Γ A B C D E F G, a b ♮ c d e f g, $\genfrac{}{}{0pt}{}{a\ b\ \natural\ c\ d}{a\ b\ \natural\ c\ d}$. Diese Darstellung haben die bisherigen Lehrer entweder mit Stillschweigen übergangen oder unklar vorgetragen; hier ist sie aber kurz und selbst Knaben vollständig fassbar erklärt.

Hauptstück III.

Von der Vertheilung derselben auf dem Monochord.

Nachdem man also am Anfange das Γ gesetzt hat, theile man den ganzen unter der Saite liegenden Raum bis zum Ende in neun Theile und setze zum ersten Neuntel den Buchstaben A, mit welchem sämmtliche alten Theoretiker den Anfang machten.

Von A bis zum Ende mache man wieder neun Theile und setze auf den ersten Theil den Buchstaben B. Hierauf kehre man wieder zu Γ zurück und theile den ganzen Raum in vier Theile, und man findet am Ende des ersten Theiles C. Wie durch die Viertheilung von Γ an bis zum Ende C gefunden wurde, ebenso findet man von A angefangen D, von B an findet man E, von C aus F und von D an G, von E aus das hohe a und mit F das runde b. Die noch folgenden Buchstaben (mit ihren Tönen) werden durch Halbirung des Raumes der vorausgehenden ähnlich lautenden gefunden. Nämlich: Man setze in die Mitte zwischen B und das Ende des Raumes ♮; ähnlicherweise giebt C das andere c, D das andere d, E das andere e, F das andere f, G das andere g, a das andere $\genfrac{}{}{0pt}{}{a}{a}$, b das andere $\genfrac{}{}{0pt}{}{b}{b}$, ♮ das andere $\genfrac{}{}{0pt}{}{\natural}{\natural}$, c das andere $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{c}$ und d das andere $\genfrac{}{}{0pt}{}{d}{d}$. So könnte man nach oben und unten ins Unendliche fortfahren, wenn es nicht das Kunstgesetz verhinderte.

Ich habe von den verschiedenen Methoden das Monochord zu theilen nur eine einzige aufgeführt, damit man das Eine ohne Verwirrung verstehe, indem man von den verschiedenen seine Aufmerksamkeit auf das Eine richtet, vorzüglich da es von so wesentlichem Nutzen ist diese Lehre recht zu verstehen und nicht zu vergessen. (Siehe Abbildung, Fig. 1 und 2.)

Es folge hier doch noch eine andere Eintheilungsweise, welche zwar weniger leicht zu merken ist, durch welche aber die Theilung des Monochords leichter und schneller ausgeführt werden kann. Sie ist folgende:

Wenn man zuerst von Γ bis zum Ende die neun Theile gemacht hat, so giebt das Ende des ersten Theiles A, der zweite ist leer, der dritte giebt D, der vierte ist leer, der fünfte endet in a, der sechste

in d, der siebente in $\overset{a}{a}$, die übrigen sind leer. Wenn man von A den ganzen Raum bis ans Ende in neun Theile theilt, endet der erste in B, der zweite ist leer, der dritte in E, der vierte ist leer, der fünfte endet in ♮, der sechste in e, der siebente in $\overset{\natural}{\natural}$, die übrigen sind leer. Hat man von *Γ* den Raum in vier Theile geschieden, so endet der erste in C, der zweite in G, der dritte in g, der vierte erreicht das Ende. Nimmt man aber von C an vier Theile, so endet der erste in F,*) der zweite in c, der dritte in $\overset{c}{c}$, der vierte fällt in das Ende. Bei der Viertheilung von F an endet der erste Theil mit dem runden b, der zweite in f, der dritte ist leer. Durch Viertheilung vom runden b findet man am Ende des zweiten Theiles $\overset{b}{b}$,**) die übrigen sind leer. Die Viertheilung vom Superacuten $\overset{a}{a}$ giebt auf dem ersten Theile $\overset{d}{d}$, die übrigen sind leer.

Diese beiden Regeln über Theilung des Monochordes mögen hinreichen; die erste ist sehr leicht zu merken, die andere sehr rasch auszuführen. Im Folgenden werden alle Theilarten in Kürze klar werden.

Hauptstück IV.

Auf welche sechs Arten die Töne mit einander sich gegenseitig verbinden.

Wenn man die Töne so ausgetheilt hat, so bemerkt man von einem Tone zum andern einmal einen grösseren Zwischenraum, wie zwischen *Γ* und A, zwischen A und B (H), dann aber wieder einen kleineren, wie zwischen B (H) und C u. s. w. Der grössere Abstand heisst Tonus (Ganzton), der kleinere Semitonium (Halbton). Semis heisst hier nämlich — ein nicht vollkommener Ton. So findet sich zwischen einem Tone bis zu seinem dritten theils der Ditonus (grosse Terz), d. i. zwei (ganze) Töne, wie von C bis E, theils der Semiditonus (kleine Terz), wenn der Abstand nur einen Ton und einen Halbton enthält, wie von D zu F u. s. w. Wenn zwischen zwei Tönen auf irgend welche Weise zwei Töne und ein Halbton enthalten sind, wie zwischen A und D, B (H) und E, so heisst dieses Intervall Quart

*) Gerbert hat fälschlich E.

**) In Gerbert steht $\overset{\natural}{\natural}$, das ist falsch, die Oktave von b muss $\overset{b}{b}$ sein. Cf. die Anmerkung zu dieser Stelle nach dem MS. von Ottobeuern und Admont, wo die Halbirung ngewendet und die Angabe $\overset{b}{b}$ richtig ist.

(Diatessaron). Die Diapente (Quint) enthält einen Ton mehr, da in diesem Intervall zwischen irgend zwei Tönen drei ganze und ein halber Ton stehen, wie zwischen A und E, C und G u. s. w. So hat man also sechs Tonverbindungen, nämlich den Tonus (Ton), Semitonium (Halbton), Ditonum (grosse Terz), Semiditonum (kleine Terz), Diatessaron (Quart) und Diapente (Quint).

Diesen Verbindungen werden von einigen Sängern noch zwei andere beigefügt, nämlich die Quinte mit einem Halbton (die kleine Sext), wie von E—c, und die Quinte mit einem ganzen Ton (die grosse Sext), wie von C zu a.

[Ueberdiess nimmt man auch noch die Oktave hinzu; da man sie aber selten findet, zählen wir sie auch nicht unter die sechs.

Wer Interesse daran hat den Ursprung und die Natur der Oktave zu erforschen, wird in Nachstehendem das Nöthige finden.]*)

Diesen wird noch ein siebentes Intervall, die Oktave beigefügt, da sie aber selten vorkömmt, zählen wir sie auch nicht zu den anderen sechs.

Da (nach Boetius) die ganze Harmonie sich aus so wenigen Elementen (clausulis) erbaut, so ist es von grosser Wichtigkeit sie dem Gedächtnisse tief einzuprägen und die Uebung derselben nicht aufzugeben, damit man durch diese Elemente wie durch einen Schlüssel einsichtsvoll und leicht zur Gesangskunst gelangt.

Hauptstück V.

Von der Oktav und warum es nur sieben Noten giebt.

In der Oktave kommen Quart und Quinte zur Verbindung; denn wenn von A bis D eine Quart, und von D bis zum hohen a eine Quint ist, so ist von A bis a eine Oktav, deren Schwerpunkt (vis) darin liegt, dass sie zu beiden Seiten denselben Buchstaben hat, wie von B (H) zu ♮, von C zu c, von D zu d u. s. f. Wie denn jeder der beiden Töne der Oktav mit demselben Buchstaben bezeichnet werden, so hält man beide für vollkommen gleich und ähnlich. Denn wie nach Ablauf von sieben Tagen dieselben sich immer wiederholen, so dass wir den ersten und achten mit demselben Namen belegen; auf dieselbe Weise nennen und bezeichnen wir auch den ersten und achten Ton immer mit denselben Buchstaben und Namen, weil wir sie naturgemäss zusammen klingen hören, wie D und d. Beide steigen nämlich um einen Ton, einen halben und zwei Töne auf- und wieder so um einen Ton, einen halben und zwei Töne abwärts. Wenn daher zwei oder drei, nach Thunlichkeit auch mehrere Sänger in dieser (Intervallen) Weise in verschiedenen Stimmhöhen eine und dieselbe Melodie (Symphoniam) anstimmen

*) Das in den Klammern Stehende ist Wiederholung aus einem anderen Codex.

und absingen, so muss man sich wundern, dass man dieselben Töne an verschiedenen Tonhöhen, aber nicht verschiedene Töne, sondern immer denselben Gesang in der tiefen, hohen oder überhohen (superacutum) Lage, doch einstimmig vernehme in folgender Weise. (Siehe Abbildung, Fig. 3.)

Wenn man eine Antiphon theils mit tiefer, theils mit hoher Stimme singt, oder wie immer in dieser Weise abwechselt, so wird immer Stimmeneinheit zu Tage treten. Daher sagt der Dichter (Virgil) sehr wahr: „Septem discrimina vocum.“ Denn wenn es auch mehrere giebt und noch mehrere entstehen, so sind sie doch nicht ein Zuwachs von anderen Tönen, sondern nur die Erneuerung und Wiederholung derselben. Aus diesem Grunde haben wir nach Boetius und den alten Musikern alle Töne mit sieben Buchstaben bezeichnet, während Neuere, wenig sorgsam, nur vier Zeichen setzen, indem sie den fünften Ton wieder mit demselben Zeichen darstellen, da es doch unbezweifelt wahr ist, dass die Töne von ihren Quinten an durchaus sich unterscheiden und kein Ton mit seiner Quinte vollkommen übereinstimmt.

Hauptstück VI.

Von der Eintheilung der Töne und ihrer Erklärung.

Um über die Eintheilung des Monochords in Kürze viel zu sagen, findet sich die Oktav immer durch zwei Theile vom Anfange bis zum Ende, die Quinte durch drei, die Quart durch vier, der Ton durch neun; je grösser daher die Anzahl der Theile ist, desto kleiner werden die Räume (spatia). Andere Theilungen ausser diesen vier kann man nicht machen. Diapason (Oktave) heisst so viel als „durch alle“, entweder weil sie alle Töne in sich begreift, oder weil vor Alters die Cithern mit acht Saiten bespannt waren. In dieser Intervallenart hat die erste und tiefere Stimme zwei Theile, die höhere einen Theil, wie von A zu a. Diapente (Quint) heisst durch fünf, denn es sind in ihrem Zwischenraume fünf Töne; wie von D nach a. Aber die tiefere Stimme hat drei Theile, die höhere zwei. Diatessaron heisst durch vier; denn sie enthält vier Töne, und der tiefere Ton hat vier Theile, der höhere drei, wie von d zu G. Diese drei Arten heissen Zusammenklänge (symphonias), d. i. angenehme Stimmenverbindungen, weil in der Oktav die verschiedenen Stimmen in Eine zusammenklingen. Die Quint und Quart finden ihr Recht in der Diaphonie als Organum und machen die Stimmen so ziemlich (utrunque) ähnlich. Der Ton aber wird vom Tönen, d. i. Klingen so genannt, in ihm hat der tiefere Ton neun, der höhere aber acht Theile. Der Halbton aber und der Diton (die Terz) erhalten keine Theilungspunkte auf dem Monochord, obgleich auch sie Stimmenverbindungen sind.

Hauptstück VII.

Von den vier Tonarten (modis) und der Verwandtschaft der Töne. (Zusatz 1, siehe am Ende.)

Da es sieben Töne giebt, weil nämlich die Oktave dieselbe Stimme ausmacht, so sind nur die verschiedenen Arten und Eigenthümlichkeiten der sieben zu erklären.

Die erste Tonart (modus vocum) ist jene, wenn die Stimme um einen Ton absteigt, aber um einen Ton, einen Halbton und zwei Töne aufsteigt wie A und D. (Absteigend $D^t C$, aufsteigend $D^t E^s F^t G^t a$, ebenso A, ab- $A^t G$, aufsteigend $A^t H^s C^t D^t E$.) *Die zweite Tonart* ist es, wenn die Stimme zwei Töne ab- und einen Halbton und zwei ganze Töne aufsteigt wie B (H) und E. (C ab $H^t A^t G$, auf $H_{\frac{1}{2}} C^t D^t E$, E ab $E^t D^t C^s H$, auf $E^s F^t G^t a$.) *Die dritte Tonart*, wenn die Stimme um einen Halbton und zwei Töne fällt, und um zwei Töne und einen Halbton steigt, wie C und F. (C ab $C_{\frac{1}{2}} h^1 a^1 G$, auf $C^1 D^1 E_{\frac{1}{2}} F$, F ab $F_{\frac{1}{2}} E^1 D^1 C$, auf $F^1 G^1 a_{\frac{1}{2}} b$.) *Die vierte Tonart* fällt um einen Ton und steigt durch zwei Töne und einen Halbton wie G (ab $G^1 F$, auf $G^1 a^1 h_{\frac{1}{2}} c$). Ferner die erste Tonart steht auf D, die zweite auf E, die dritte auf F, die vierte auf G. Zugleich bemerke man, dass diese Tonverwandtschaft auf die Quarten und Quinten gebaut sei, denn A ist mit D, B (H) mit E, C mit F, und D mit G in der Tiefe durch die Quart, in der Höhe durch die Quint verbunden, in folgender Weise (siehe Abbildung, Figur 4):

Hauptstück VIII.

Von anderen verwandtschaftlichen Beziehungen der Töne, und vom b und ♮.

Wenn es irgend welche Verwandtschaften giebt, so werden sie durch die Quart und Quinte bewirkt. Da nämlich die Oktav eine Quart und Quint in sich schliesst, so wird sich in ihrer Mitte immer ein Ton finden, welcher sich zu den beiden Gränzen der Oktave so verhält, dass er zu der tiefen die Quart und zu der hohen die Quint bildet, wie an der vorstehenden Figur gezeigt wurde, und wenn er zur tieferen Oktavgränze die Quint giebt, zur höheren die Quart erzeugt, z. B. A E a, denn A und E gleichen einander im Abwärtsschreiten, da beide durch zwei ganze Töne und einen halben sich bewegen.*) Ebenso ist es mit G; indem es mit C und D zu derselben Oktavenreihe gehört, nimmt es Theil am Abwärtsschreiten des einen und am Aufsteigen des anderen. Denn C und G steigen

---

*) $E^t D^t C^s H$
a G F E

um zwei ganze und einen halben Ton aufwärts, D und G aber um einen ganzen und einen halben Ton abwärts.*)

Das runde b, welches weniger regelmässig ist, da es das zugefügte oder weiche genannt wird, steht in Beziehung zu F, und wurde aus dem Grunde eingeführt, weil es zu F, das zur Quart einen Triton entfernt ist, keine Uebereinstimmung gäbe; die beiden Zeichen b und ♮ dürfen in einem Neuma nicht zusammen gebraucht werden.

Wir bedienen uns des b molle vorzugsweise in jenem Gesange, in welchem das tiefe oder hohe F f öfter wiederholt wird, wo es aber irgend eine Verwirrung und Umgestaltung der Tonarten bewirkt, so, dass G als erste, a als zweite und b mollis selbst als dritte Tonart erklingt. Daher haben auch viele desselben nicht erwähnt; doch wollte man im Allgemeinen noch ein zweites ♮ haben. (Zusatz 7, siehe am Ende.)

Willst du aber das b molle durchaus nicht zulassen, so gestalte die Neumen, in denen es vorkommt, so um, dass du statt F G a und b erhältst G a h c. Oder wenn das Neuma so beschaffen ist, dass es nach D E F im Aufsteigen zwei ganze und einen halben Ton fordert, was durch b molle bewirkt wird, oder dass nach D E F im Absteigen zwei ganze Töne folgen sollen, so nimm statt D E F die Töne a ♮ c, welche dieselbe Tonfolge darstellen und den genannten Tonfolgen im Auf- und Absteigen entsprechen. Durch klare Auffassung der auf- und absteigenden Tonverhältnisse zwischen D E F und a ♮ c wird namentlich die entgegengesetzte Verwirrung gehoben. (Zusatz 8, siehe am Ende.)

Jetzt wollen wir über die Aehnlichkeit der Töne noch etwas Weniges beifügen, denn je genauer man der Aehnlichkeit verschiedener Dinge nachforscht, desto mehr mindert sich die Schwierigkeit der Verschiedenheit, welche einem unklaren Geiste lange zu schaffen machen könnte, denn immer fasst man das Vereinigte leichter als das Getrennte.

Alle Modus und Unterschiede der Modus knüpfen sich an die drei Töne C D E. Unter Unterschied (distinctio), welchen die Meisten Differenzen nennen, verstehe ich das saeculorum amen. Man heisst sie Differenzen, weil sie die authentischen Tonarten von den plagalen unterscheiden oder scheiden. Alle anderen Töne haben mit den genannten eine gewisse Uebereinstimmung entweder im Ab- oder im Aufsteigen; keiner jedoch erweiset sich in beiden mit andern ähnlich als in der Oktav. Aber diese Aehnlichkeiten alle kann jeder in der nachfolgenden Figur finden. (Siehe Abbildung, Figur 5.)

(Zusatz 9, siehe am Ende.)

*) $C^t D^t E^s F$ $D^t C^s H^t A$
G a h c G F E D

Hauptstück IX.

Von der Aehnlichkeit der Töne im Gesange, die aber blos in ihren Oktaven vollkommen ist.

Wie die obengenannten Töne ähnlich sind, einige nämlich im Aufsteigen, wie C und G, D und a, andere im Absteigen, wie a und E, G und D, wieder andere in beiden, wie C und G, E und ♮, so bewirken sie auch eine Aehnlichkeit der Neumen, so dass die Kenntniss des einen auch die des andern erschliesst.

Von Tönen aber, zwischen denen eine Aehnlichkeit nicht nachgewiesen ist, oder welche verschiedenen Modis angehören, kann keiner das Neuma oder den Gesang des anderen aufnehmen, und wenn du es durchaus thun willst, so wirst du sie umgestalten; wenn nämlich jemand eine Antiphon, welche in D beginnt, in E oder F, welche Töne einem anderen Modus angehören, anfangen wollte, so würde er sogleich durch das Gehör bemerken, welche verschiedene Umgestaltung sich ergeben würde.

In D oder in a, welche demselben Modus angehören, kann man sehr oft einen Gesang beginnen oder enden. Ich sage sehr oft, aber nicht immer, weil die Aehnlichkeit nur in den Oktaven eine vollkommene ist. Wo eine verschiedene Lage der Töne und Halbtöne stattfindet, wird auch nothwendig die der Neumen eintreten. Denn auch in den genannten Tönen, welche einem Modus angehören, finden sich Unähnlichkeiten, denn D schreitet um einen Ton, a aber einen Diton (grosse Terz) abwärts.*)

Hauptstück X.

Ueber die Modus und das Erkennen und Verbessern gefälschter Gesänge. (Zusatz 10, siehe am Ende.) p. 169

Das sind die vier Modus oder Tropen, missbräuchlich Töne genannt, welche vermöge ihrer natürlichen Verschiedenheit einander so ferne stehen, dass einer dem andern auf seinem Sitze keinen Platz gestattet und einer den Melodiengang des andern entweder ganz umgestaltet oder nie in sich aufnimmt.

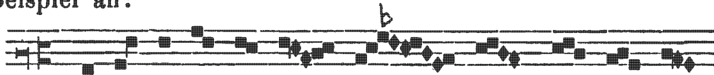
So schlichen sich auch durch Ungenauigkeit im Singen Missverhältnisse ein, indem Einige von den wohlausgemessenen Tönen etwas Weniges wegnehmen und sie so vertiefen, oder etwas hinzuthun und sie so erhöhen.

Dieses thun Leute mit überbildeten Stimmen, indem sie das angegebene Verhältniss über die Gebühr erhöhen oder vertiefen, oder den Melodiengang einer jeden Tonleiter in eine andere verkehren, oder auf einer Stufe, welche keinen Ton enthält, anfangen,

---

*) $D^t\ C^s\ H^t\ A$
$a^t\ g^t\ f^s\ e$

oder gewisse Subductionen auf der dritten Stufe ausführen, welche man Diesen nennt, deren Anwendung doch nur in bestimmten Fällen zugelassen werden kann. Zur leichteren Verdeutlichung führen wir als Beispiel an:



Desiderium.

Diese Diesis kann auf keiner Stufe stattfinden als auf der dritten und sechsten; sollte sie auch auf einer andern gefunden werden, so ist sie vollständig zu bessern, aber nicht blos sie selbst, sondern auch die Wurzel auszurotten, der sie unnütz entsprosste. Dabei ist noch zu bemerken, dass Einige eine Diesis statt des Halbtones gebrauchen, wodurch sie eine Harmonie erzeugen, wie ein Wagen, der auf steinigem Wege hin und hergleitet.

Auf diese Weise sind aber in der Musik mehr als in allen anderen Künsten die Regeln gelockert, weil Einige, da sie sich nirgends an den Weg halten können — wie ein angeschwollener Fluss, dem sein eigenes Bett nicht genügt, sich über die Wege ergiesst — an allen Stellen, wo Halbtöne herankommen, einen andern Weg wählen, indem sie sich gleichsam fürchten eine enge Höhle zu betreten, damit ihre Körpergrösse, wodurch sie sich auszeichnen, durch zu geringe Breite oder zu kurze Höhe des Umfanges nicht beengt werde. Wo sie aber Halbtönen nicht ausweichen können, wenden sie eine Diesis an, ähnlich jenen, die sich vor der Heftigkeit der Kälte fürchtend, mit Gewalt einmal in die Esse des Kamines stossen.

Die Diesis aber, welche, wie oben gesagt, die Stelle eines Halbtones vertritt, darf nirgends angewendet werden, als in dem Falle, dass im ersten Modus der dritte (Ton) gesungen wird und darauf der vierte vorzutragen ist, und wieder in sich selbst, oder in demselben dritten, oder in einem tieferen Tone zu schliessen ist. Dann ist der dritte (Ton), welcher vor dem vierten oder dem ersten (im authentischen ersten Modus) steht, etwas zu subduziren (hinaufzuziehen), und diese Subduction heisst Diesis.

Die Diesis ist aber eigentlich die Hälfte des folgenden Halbtones, wie das Semitonium die Hälfte des folgenden Tones ist.

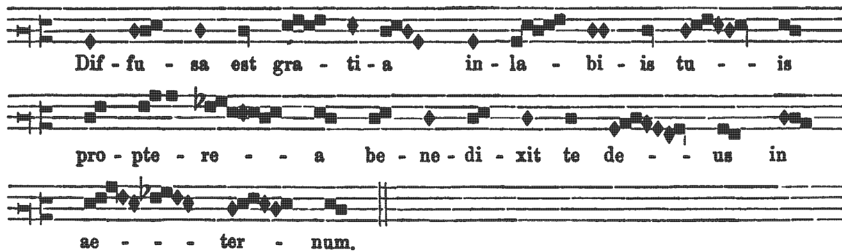
Diese Diesis wird so ausgemessen: Wenn du von G bis zum Ende des Monochords 9 Theile machst und so a gefunden hast, so theile den Raum von a in sieben Theile, und am Ende des ersten Siebentels wirst du die erste Diesis zwischen ♮ und c finden; der darauf folgende zweite und dritte Theil bleibt leer; der vierte aber bezeichnet die Stelle für die dritte Diesis, welche zwischen ♮ ♮ und c c fällt. Auf eben diese Weise mache von d bis zum Ende ebenso-

viele Theile, und du wirst in der oben angegebenen Ordnung die zweite Diesis finden, welche zwischen e und f liegt.

Indem du nun wieder zur ersten Diesis zurückkehrst, theile den Raum bis zum Ende in vier Theile; der erste Theil trifft zwischen e und f, der zweite zwischen $\overset{\natural}{\natural}$ und $\overset{c}{c}$, die übrigen Theile sind leer.

Wir machen den Leser aufmerksam, dass er uns nicht für aberwitzig halte, weil wir davon nicht früher geschrieben haben; er wird uns am Ende des Werkes bereit finden, ihm darüber Antwort zu geben. Nun wollen wir zur Sache zurückkehren.

Es giebt nämlich Leute, welche einen Ton singen, wo sie einen Halbton singen sollten, wie in der Kommunion Diffusa est gezeigt werden soll.



Viele singen nämlich die Stelle „propterea“, welche in F anfangen soll, um einen Ton tiefer, obgleich vor F ein Ton sich nicht findet. So kommt es, dass sie jeden vorkommenden Halbton unter F setzen, was auf keine Weise geschehen kann, und so kommt der Schluss der Kommunion dahin, wo kein Ton sich befindet. Es ist also Sache des Sängers zu wissen, wo und wie er jede Phrase zu beginnen habe, damit er sie entweder in ihre Tonart zurück versetze, oder wenn eine Transposition nothwendig ist, sie auf die Affinaltöne zu führen suche.

Diese Tonarten oder Tropen werden in griechischer Sprache protus, deuterus, tritus, tetrardus genannt.

Hauptstück XI.

Welcher Ton im Gesange die Hauptstelle einnehme und warum.

Während jeder Gesang aus allen Tönen und Intervallen sich aufbaut, nimmt doch der Ton, welcher den Gesang schliesst, die Hauptstelle ein. Die vorhergehenden Töne fügen sich diesem so an, dass sie auf wunderbare Weise von ihr gleichsam die Physiognomie und Farbe anzunehmen scheinen, was jedoch nur Geübteren (Musikern) bekannt ist, denn sie müssen mit dem Tone, welcher den Gesang (neumam) schliesst, in einer der vorgenannten sechs Konsonanzen übereinstimmen. Auf den Ton, welcher den Gesang schliesst, müssen

sich die Schlüsse sämmtlicher Distinktionen sowie auch die Anfänge, als auf das Haupt (Principatum) des Gesanges sich beziehen. Eine Ausnahme macht Tribus miraculis, weil die in E schliessenden Gesänge oft in C beginnen, welches von demselben E um eine Quinte und einen Ton absteht, (wie) in folgender Antiphon (siehe Abbildung Fig. 6 und Zusatz 11).

Wenn wir Jemanden die erste Note singen hören, so wissen wir nicht, welche Tonart es ist, da es uns unbekannt ist, ob Töne oder Halbtöne, oder die übrigen Arten (von Intervallen) folgen; wenn aber der letzte Ton erklungen ist, so erkennen wir aus dem Vorhergegangenen klar die Tonart. Am Beginne des Gesanges weisst du nicht was folgt, aber am Ende desselben siehst du, was vorhergegangen ist. Der Schlusston ist es also, den wir genauer betrachten müssen. Wenn du endlich diesem Gesange einen Vers, oder einen Psalm, oder etwas Anderes anfügen willst, so musst du ihn vorzüglich dem Schlusstone anpassen und nicht so fast auf den ersten oder einen andern Ton Rücksicht nehmen.

Man kann auch noch hinzufügen, dass sorgfältig komponirte Gesänge auch vorzüglich auf dem Schlusstone ihre Abschnitte bilden. Es ist auch nicht zu wundern, dass die Regeln der Musik auf den Schlusston sich gründen, da wir auch in der Grammatik den Hauptsinn auf den letzten Buchstaben oder Silben ruhen sehen zur Bestimmung der Casus, der Zahl, der Personen und Zeiten. Da nun alles Lob am Ende gesungen wird (sic), so sagen wir mit Recht, dass jeder Gesang der Tonart (modo) angehöre und von der sein Gesetz entnehme, welche zuletzt erklingt.

Jede Tonart kann gesetzmässig von dem Schlusstone eine Quint abwärts und eine Oktav aufwärts schreiten, obgleich es gegen diese Regel oft geschieht, dass wir zur Nondezime oder Undezime aufsteigen. Daher sind auch D E F G als Schlusstöne festgesetzt, weil diesen ihre Stellung auf dem Monochorde die vorbeschriebene Senkung und Steigung gestattet, denn sie haben abwärts das Tetrachord der tiefen Töne (gravium) und über sich zwei Tetrachorde der hohen Töne (acutarum).

Hauptstück XII.

Von der Scheidung der vier Tonarten in acht.

Indessen da Gesänge einer und derselben Tonart, sei es der ersten (proti), in Vergleich zu ihrem Schlusse bald tief (graves et plani), bald hoch (acuti et alti) sind, so konnten diesen verschiedenen Gesängen Verse und Psalmen oder etwas Anderes, was immer auf dieselbe Weise vorzutragen war, wie wir sagten, nicht angefügt werden; denn war das Anzufügende tief, so passte es nicht zu dem Hohen, war es hoch, nicht zu dem Tiefen. Man beschloss also,

dass jede Tonart in zwei getheilt werde, d. i. in eine hohe und eine tiefe, und nach entsprechenden Regeln das Hohe dem Hohen und das Tiefe dem Tiefen entspreche. Die hohen Tonarten sollen authentische, d. i. angesehene und Fürsten, die tiefen aber plagale, d. i. Seiten- oder niedere Tonarten heissen. Denn der mir zur Seite steht, ist geringer als ich; wäre er aber höher, so würde man passender sagen, dass ich ihm zur Seite stehe. So war also zu sagen der erste authentische und der plagale (Ton) des ersten, und ähnlich von den übrigen; die Tonarten, welche nach ihren Tönen naturgemäss in vier getheilt waren, schieden sich im Gesange in acht. Bei den Lateinern hatte sich der Missbrauch eingeführt zu sagen erster und zweiter Ton, statt erster authentischer und Plagalton des ersten, dritter und vierter statt zweiter authentischer und Plagalton des zweiten, fünfter und sechster statt dritter authentischer und Plagalton des dritten, endlich siebenter und achter statt vierter authentischer und Plagalton des vierten.

Hauptstück XIII.

Von Erkennung der acht Tonarten und von deren Tiefe und Höhe.

Es giebt also acht Tonarten, wie es acht Redetheile und acht Arten von Seligkeiten giebt, welche jeder Gesang durchläuft, während er durch verschiedene Töne und Eigenthümlichkeiten sich vom andern unterscheidet. Diese Tonarten in den Gesängen zu entscheiden hat man gewisse Tonsätze (Neumae) erfunden, aus deren Uebereinstimmung wir die Tonart des Gesanges so erkennen, wie wir oft aus der Uebereinstimmung mit dem Körper den Eigenthümer eines Kleidungsstückes entdecken. Ein solches Neuma ist folgendes:

Dac a a G EF G FE DDCFGaGaGFEFGaGFEFED
Pri - mum quae - ri - te re - gnum Dei

Sobald wir sehen, dass dieser Satz mit dem Schluss einer Antiphon gut übereinstimmt, dürfen wir nicht mehr zweifeln, dass er der ersten Tonart zugehört (autenti proti), und so von den übrigen.

Zu dieser Kenntniss tragen auch die Verse der Nocturnen, die Psalmen des Officiums und alles, was in Form der Tonarten zu singen vorgeschrieben ist, sehr viel bei, und es wäre sehr zu wundern, wenn Jemand, der diese Formeln nicht kennt, von dem Gesagten auch nur einen Theil verstände. In diesen Formeln ist dargelegt, in welchen Tönen die Gesänge der einzelnen Tonarten seltner oder öfter beginnen, und in welchen dieses nie geschieht. So ist es in den Plagaltonarten nie gestattet, die Anfänge oder Schlüsse der Abschnitte in die Quinte hinaufzuführen, da sie selbst nur sehr selten in die Quart aufzusteigen pflegen. In den authentischen Tonarten aber darf mit Ausnahme des Deuteros (dritten) der Anfang

oder Schluss der Abschnitte nie in die Sext aufsteigen. Die Plagaltöne des protos (ersten) und des tritos (fünften), also die zweite und sechste Tonart, erheben sich zur Terz, die Plagaltonarten des deuteros (dritten) und tetrardos (der vierten), also die vierte und achte Tonart, strebt zur Quart empor.

Du erinnerst dich ausserdem, dass nach dem Zeugniss der usualen Gesänge die authentischen Tonarten kaum mehr als einen Ton über ihren Schluss hinabsteigen. Unter allen Tonarten thut selbst dieses der authentische Tritus (die fünfte Tonart) nicht wegen der Unvollkommenheit des unter (der Schlussnote) liegenden Halbtones. Die authentischen Tonarten steigen aber bis zur Oktav und Non, selbst bis zur Dezime auf. Die Plagaltonarten aber steigen bis zur Quint auf und abwärts. Nach dem Gesetze wird ihnen jedoch in der Höhe noch die Sext, ja selbst die Sept zugestanden, wie den authentischen die Non und Dezime. Die Plagaltonarten des Protus, Deuterus und Tritus (die zweite, vierte und sechste) schliessen manchmal aus Gründen der Nothwendigkeit im hohen a ♮ c.

Die genannten Regeln sind genau zu beachten in den Antiphonen und Responsorien, weil es hier besonders nöthig ist, sich auf die gemeinen Regeln zu stützen, damit ihr Gesang sich den Psalmen und Versen anschliesse. Ausserdem wirst du Gesänge finden, in denen Höhe und Tiefe so vermengt sind, dass man nicht zu bestimmen vermag, welcher Tonart sie mit mehr Recht zuzutheilen seien, der authentischen oder plagalen. Ausserdem werden wir auch in der Untersuchung unbekannter Gesänge durch Herbeiziehung der vorerwähnten Neumen und Anhänge trefflich unterstützt, da wir durch deren Anwendung die Eigenthümlichkeit jedes Gesanges (soni) durch den tropischen Charakter ersehen. Unter Tropus versteht man aber eine Gesangsweise, welche man auch Modus nennt, wovon wir jetzt handeln wollen.

Mittheilungen.

* Ein schön geschriebener Katalog der musikal. Abtheilung der Danziger Stadtbibliothek (16. und 17. Jahrh.) ist zum Preise von 3 Thlr. von der Redaktion zu beziehen.

* Auf den Notenbeilagen zu Heft 7 und 8 zeichne man gefälligst die Heft-Nummer ein, damit sie beim Einbinden den richtigen Platz erhalten.

* Quittung über 2 Thlr. Mitgliedsbeitrag von Herrn Joh. E. Habert erhalten.

* Die Abbildungen zum Micrologus von Guido folgen am Schlusse der Uebersetzung.

* Beilage: Orlandus de Lassus. Fortsetzung.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W., Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

V. Jahrgang. 1873.

Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr.

Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 10.

Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae.

In deutscher Uebersetzung von **Raym. Schlecht.**

(Fortsetzung.)

Hauptstück XIV.

Von den Tropen und der Macht der Musik.

Gewiegte Musiker erkennen durch die Uebung die Eigenthümlichkeiten und scharf ausgeprägten Physiognomien — um mich so auszudrücken — dieser Tropen auf der Stelle wieder, sobald sie dieselben hören, wie ein Völkerkundiger, wenn viele (Leute) vor ihm stehen, und er ihren Habitus betrachtet dann bestimmen kann, dieser ist ein Grieche, jener ein Spanier, der ein Lateiner, jener ein Deutscher, der dort ein Franzose; und so schmiegt sich auch die Verschiedenheit der Tropen der Verschiedenheit des Geistes an, so dass der Eine an den gebrochenen Sprüngen des authentischen Deuterus (dritten) sein Wohlgefallen findet, ein Anderer das Schmeichelnde des plagalen Tritus (sechsten) vorzieht, dem Andern die Geschwätzigkeit des authentischen Tetrardus (siebenten) behagt, wieder ein Anderer sich für die Lieblichkeit seines plagalen (des achten) erklärt, und so von den übrigen Tonarten.

Es ist auch kein Wunder, dass sich das Gehör an den verschiedenen Tönen ergötzt, da sich auch das Gesicht an den verschiedenen Farben vergnügt, die Verschiedenheit des Geruches dem Geruchsinne schmeichelt, und die Zunge sich an der Abwechslung der Geschmacksempfindungen erfreut. Denn so dringt der Reiz der angenehmen Dinge auf wunderbare Weise durch die Fenster

des Körpers in das Innere des Herzens. Daraus folgt, dass durch gewisse schmackhafte Dinge, durch Farben und Gerüche, oder auch durch den Blick der Augen das Wohlbehagen sowohl des Körpers als des Herzens vermindert oder erhöht wird. So wurde einst, wie man liest, ein Wahnsinniger von seiner Wuth geheilt, als der Arzt Asclepiades sang. So wurde ein Anderer durch den Wohlklang des Citherspieles so zur Geilheit entflammt, dass er ausser Sinnen die Kammer eines Mädchens aufsprengen wollte; als gleich darauf der Citherspieler die wollüstige Weise mit einer andern vertauschte, wurde er von Reue ergriffen und kehrte beschämt zurück. So sänftigte David Saul's bösen Geist durch die Cither und brach die dämonische Wuth durch die starke Kraft und die Lieblichkeit dieser Kunst. Diese Kraft ist nur der göttlichen Weisheit vollkommen offenbar. Wir aber, die wir bis jetzt nur wie in einem Spiegel sehen, wollen diese Kraft zum Lobe Gottes verwenden. Aber da wir von dieser Kunst bisher kaum etwas Weniges gekostet haben, so wollen wir nun sehen, was nothwendig sei um gut zu moduliren.

Hauptstück XV.

Einen sachgemässen Gesang zu komponiren.

Wie es im Versmasse Buchstaben, Silben, Theile, Füsse und Verse giebt, so giebt es in der Harmonie Klänge, d. i. Töne, deren einer, zwei oder drei zu Silben verbunden werden, die Silben einzeln oder verdoppelt bilden ein Neuma, d. i. einen Einschnitt (partem) des Gesanges, ein oder mehrere Einschnitte machen einen Abschnitt (distinctionem) aus, das ist eine zum Athemholen passende Stelle. Darüber ist zu bemerken, dass ein ganzer Einschnitt zusammenhängend notirt und vorgetragen, die Silbe aber noch enger geschlossen werden muss. Der Tenor, d. i. die Pause nach dem letzten Tone, der in den Silben nur ganz gering ist, beim Einschnitt länger, am längsten aber nach dem Abschnitt ist, gilt als Zeichen für diese Abtheilungen. So ist es nothwendig, dass der Gesang wie nach metrischen (Vers) Füssen taktirt werde (plaudatur) und einige Töne anderen gegenüber eine doppelt längere oder doppelt kürzere Dauer, oder auch einen tremulirenden Vortrag, d. i. eine verschiedene Dauer (tenorem) zu erhalten haben. Die lange Dauer wird öfters durch ein über dem Buchstaben angebrachtes liegendes Strichlein angedeutet. (Zusatz 2.)

Diese Gruppirung der Neumen muss desswegen auf's Sorgfältigste beobachtet werden, damit sie, ob sie aus der Wiederholung eines und desselben Tones, oder aus der Verbindung zweier oder mehrerer gebildet sind, doch immer entweder durch die Anzahl der Töne oder im Tonverhältniss mit einander in Beziehung stehen und sich gegenseitig entsprechen, hier Gleiches dem Gleichen, da

Doppeltes oder Dreifaches dem Einfachen, oder anderweitig im Verhältniss von 2 : 3 oder 3 : 4. (Siehe Abbildung Figur 7 und Zusatz 3.)

Der Musiker überlege wohl, durch welche dieser Abschnitte er den Gesang führen wolle, wie der Versmacher, aus welchen Füssen er seine Verse bilden wolle, nur mit dem Unterschiede, dass der Musiker sich nicht mit solcher Strenge an das Gesetz zu binden hat, da überhaupt diese Kunst eine vernünftige Abwechslung in Anordnung der Töne gestattet. Wenn wir auch oft diese Vernunftgemässheit nicht begreifen, so halten wir doch das für vernünftig, was den Geist, in dem ja die Vernunft wohnt, erfreut. Aber dieses und Aehnliches lässt sich leichter mündlich als schriftlich darlegen.

Es geziemt sich, dass die Abschnitte, wie bei Versen, symmetrisch seien, und öfter dieselben wiederholt, oder durch eine, wenn auch noch so geringe Veränderung variirt werden, und wenn mehrere verdoppelt werden, so sollen sie nicht zu sehr verschiedene Einschnitte haben, auch können dieselben durch Intervalle umgestaltet werden, oder sie müssen sich im Auf- und Absteigen ähnlich finden lassen.

Ferner dass eine sich in umgekehrter Weise wiederholende Phrase (reciprocata neuma) denselben Weg, auf dem sie gekommen, wieder zurückkehre und zwar durch dieselben Stufen. Ferner dass, wenn ein Neuma sprungweise von den hohen Tönen ausgehend eine Figur oder eine bestimmte Linie beschreibt, eine andere von den tiefen Tönen ausgehend dieselbe Figur ihr entgegenstelle, wie wir in einen Brunnen sehend unser Bild entgegengesetzt erblicken.

Ferner, manchmal hat eine Silbe ein oder mehrere Neumen, manchmal ein Neuma mehrere Silben. Diese oder alle Phrasen können eine Umbildung erfahren, indem die einen nach Verschiedenheit der Tiefe oder Höhe in verschiedenen Tönen begonnen werden, während die anderen auf demselben Tone beginnen.

Ferner, es sollen fast alle Abschnitte gegen den Hauptton, d. i. den Schlusston auslaufen, oder zum Finalton, wenn dieser statt des Schlusstones für ein Stück gewählt wurde. Derselbe Ton, welcher alle Phrasen oder mehrere Abschnitte schliesst, soll sie bisweilen auch beginnen, wie man bei Ambrosius es finden kann.

Es giebt aber auch gewissermassen prosaische Gesänge, in denen diese Regeln nicht so genau beobachtet werden und nicht viel daran liegt, wenn man hier und da bald längere, bald kürzere Einschnitte oder Abschnitte findet, wie das in der Prosa der Fall ist.

Ich sage aber metrische Gesänge, weil wir oft so singen, dass wir gleichsam Verse nach Füssen zu scandiren scheinen, wie es wirklich geschieht, wenn wir metrische Texte singen, bei denen man sich jedoch hüten muss, zweisilbige Neumen zu sehr zu häufen, ohne

drei- und viersilbige darunter zu mischen. Wie die Lyriker bald diese, bald jene Füsse verbinden, so setzen jene, welche einen Gesang machen, vernünftig ausgewählte und verschiedene Neumen zusammen. Vernünftig ist aber die Auswahl, wenn die mässige Verschiedenheit der Neumen und Abschnitte derart geschieht, dass Neumen den Neumen und Abschnitte den Abschnitten durch gewisse Aehnlichkeit wohlklingend sich entsprechen, dass daraus eine unähnliche Aehnlichkeit (similitudo dissimilis) entsteht, nach Art des überaus lieblichen Ambrosius.

Es besteht aber zwischen Gedichten und Gesängen keine geringe Aehnlichkeit, da hier die Neumen die Füsse und die Abschnitte die Verse vertreten; da ein Neuma im daktylischen, ein anderes im spondäischen, wieder ein anderes im jambischen Metrum sich bewegt, während der Abschnitt bald als vierfüssig, bald als fünffüssig, ein andermal auch als sechsfüssig erscheint und so vieles Anderes, wie, dass eine sich selbst oder einem andern ähnliche oder unähnliche Hebung oder Senkung vor, oder unter, oder bei, oder zwischen gesetzt wird, bald verbunden, bald getheilt, bald gemischt in der angegebenen Weise.*)

Ferner sollen die Abschlüsse der Einschnitte und Abschnitte der Neumen mit denen der Worte zusammenfallen und nicht ein langgehaltener Ton auf kurze Silben, oder ein kurzer Ton auf lange Silben treffen, weil dieses abgeschmackt ist. Doch hat man selten nothwendig dafür zu sorgen.

Ferner soll der Ausdruck des Gesanges dem Eindruck der Sache selbst entsprechen, so dass in traurigen Verhältnissen die Neumen ernst, in ruhigen fröhlich, in glücklichen jubelnd sind u. s. w.

Ferner, oft setzen wir über einen Ton den schweren oder den scharfen Accent, wie wir manches mit mehr, manches mit weniger Kraft vortragen, so dass oft die Wiederholung eines und desselben Tones eine Erhöhung oder Vertiefung zu sein scheint.

Ferner sollen einem laufenden Pferde ähnlich die Töne am Ende der Abschnitte sich immer langsamer der Athmungsstelle zuwenden, als ob sie ermüdet sehr langsam zum Athmen gelangten. Häufig aber oder selten, wie es die Sache mit sich bringt, kann man durch zusammengesetzte Noten denselben Zweck erreichen.

Sehr oft fliessen die Töne in einander wie Buchstaben, so dass das begonnene Intervall von einem Tone zum andern ganz leicht hinübergleitet, dass man dessen Ende kaum zu vernehmen scheint. Ueber den hinüberfliessend vorzutragenden Ton setzen wir, gleichsam ihn verstümmelnd, einen Punkt. (Siehe Abbildung Fig. 8.)

---

*) Die nähere Erklärung siehe im XVI. Hauptstücke.

Willst du aber dieses Hinüberziehen unterlassen und das Intervall voll singen, so schadet es nichts, oft aber gefällt das Erstere besser.

Alles was wir bisher gesagt haben geschehe weder zu selten, noch zu oft, sondern mit Umsicht.

Hauptstück XVI.

Von der vielfachen Verschiedenheit der Klänge und der Neumen.

Das darf uns nicht wundern, dass eine solche Menge so verschiedener Gesänge sich aus so wenigen Tönen bilden lässt, die, wie wir gesagt haben, sich nur in sechs Intervallen aufwärts und abwärts verbinden, da auch aus den wenigen Buchstaben, auch nicht viel mehreren, die Silben gebildet werden; die Zahl der Silben kann man bestimmen; aber doch wächst aus den Silben die unbegränzte Zahl der Phrasen hervor; und in der Verskunst, wie viele Versmasse entstehen aus den wenigen Füssen, und selbst in einem Versmasse finden sich wieder sehr viele Verschiedenheiten, wie vom Hexameter. Wie das geschieht, geht die Grammatiker an, und dieses abzuhandeln gehört in eine andere Sphäre. Wir wollen, so viel möglich, sehen, auf welche Weise wir von einander verschiedene Neumen zusammensetzen können.

Die Bewegung der Töne, welche wie gesagt auf sechs Arten vollzogen werden kann, geschieht durch Arsis und Thesis, d. i. durch Aufsteigen und Absteigen; durch diese doppelte Bewegung, nämlich durch Arsis und Thesis, wird jedes Neuma gebildet, ausser den sich wiederholenden und einfachen. Ferner verbinden sich Arsis und Thesis mit sich selbst, nämlich Arsis mit Arsis und Thesis mit Thesis, dann unter einander, nämlich Arsis mit Thesis und Thesis mit Arsis. Diese Verbindung geht wieder vor sich aus Aehnlichem oder Unähnlichem. Die Unähnlichkeit besteht darin, dass von den vorhergenannten Bewegungen, d. i. Tönen, Halbtönen, Ditonen u. d. ü. ein Glied mehr oder weniger, enger verbundene oder getrenntere hat, als das andere. Von diesen sei es aus Unähnlichem oder Aehnlichem entstandenen Verbindungen ist eine Bewegung der andern vorhergehend (praepositus), das ist in den höheren Tönen stehend, oder unterstellt (suppositus), oder beigestellt (appositus), d. i. wenn das Ende der einen Bewegung der Anfang der anderen ist, oder zwischengestellt (interpositus), d. i. wenn eine Bewegung zwischen der andern steht und weniger tief oder weniger hoch ist, oder gemischt, wenn sie zum Theil aus zwischen-, aus unterstellten oder vorgestellten und beigestellten besteht.

Diese Stellungen lassen sich wieder eintheilen nach ihrer Tiefe und Höhe, nach ihrer Zu- und Abnahme, und nach den verschiedenen Eigenschaften der Intervalle. Die Neumen lassen sich durch alle

diese Arten der Arsis und Thesis variiren, die Abschnitte nur bisweilen.

Die Musik besteht in dem Fortschreiten der Töne
und zwar des
Tones, Halbtones, grosser Terz, kleiner Terz, Quart, Quint
entweder
aufwärts oder abwärts
d. i.
Arsis Thesis
sie werden verbunden
eine mit der andern jede mit sich selbst
und zwar

Vorangestellig
Unterstellig } nach Tiefe und Höhe
Zwischenstellig
Nebenstellig } „ Verlängerung oder Verkürzung
Gemischt „ der Eigenthümlichkeit des Intervalls.
(Zusatz 13.)

Hauptstück XVII.

Wie man alles Geschriebene in einen Gesang umformen kann.

Nachdem wir das Vorhergehende in Kürze behandelt haben, wollen wir dir einen anderen sehr leicht fasslichen Gegenstand vorlegen, der sehr nützlich zu gebrauchen ist, obgleich man bisher noch nichts von ihm gehört hat.

Da durch denselben die Grundlage aller Melodien klar dargestellt wird, so kannst du davon zu deinem Gebrauche auswählen, was du für passend hältst, kannst aber nichts destoweniger auch ausscheiden, was dir missfällt.

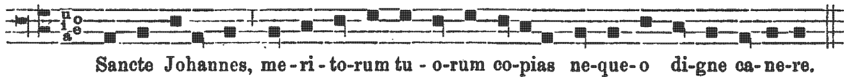
Erwäge nun: Wie man Alles, was man spricht, schreiben kann, so kann man auch Alles, was man schreibt, singen. Es kann folglich auch Alles gesungen werden, was man spricht; die Schrift aber wird durch Buchstaben dargestellt. Um aber unsere Unterweisung nicht zu lange hinauszuschieben, so wählen wir aus den Buchstaben nur die fünf Vokale aus, ohne welche bewiesenermassen kein anderer Buchstabe, und auch keine Silbe tönen kann, und durch die es geschieht, dass an manchen Stellen (einer Rede) ein so lieblicher Zusammenklang sich findet, wie wir sehr oft in Gedichten bemerken, dass Verse zusammenstimmen und sich gegenseitig entsprechen, so dass du dich über den grammatikalischen Wohlklang wunderst. Wenn diesem Wohlklang noch die Musik sich gesellt, so wirst du dich einer doppelten (Modulation) Klangverbindung erfreuen.

Wir wollen also diese fünf Vokale nehmen, und da sie den Worten solchen Wohlklang verleihen, vielleicht leisten sie ihn dem Gesange und den Notengruppen nicht minder. Wir setzen also unter die Buchstaben des Monochords der Ordnung nach die Vokale, und da deren nur fünf sind, wiederholen wir sie so oft, bis unter jedem Buchstaben ein Vokal steht, auf diese Weise:

Γ A B C D E F G a b♮ c d e f g $^{a\ b\ ♮\ c\ d}_{a\ b♮\ c\ d}$

a e i o u a e i o u a e i o u a e i o

In dieser Darstellung erwäge nur dieses: Da sich in diesen fünf Buchstaben jeder gesprochene Satz bewegt, so lässt sich nicht läugnen, dass auch diese fünf Töne sich gegenseitig ebenso bewegen. Da sich dieses so verhält, nehmen wir irgend einen Satz und singen dessen Silben unter Herbeiziehung jener Töne, auf welche uns die untenstehenden Vokale jener Silben hinweisen; nämlich so:



Was an diesem Satze vollzogen wurde, kann ohne Zweifel mit allen geschehen.

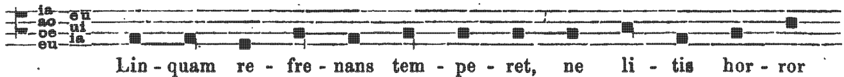
Damit dir hierin keine zu engen Schranken gezogen werden, da auf diese Weise jedem Gesange kaum fünf Töne zu Gebote stehen, und diese fünf Töne nach Wunsch zu überschreiten die Möglichkeit nicht geboten ist, so füge ich, um dir einen weiteren Spielraum zu gewähren, noch eine zweite Vokalreihe an, die von der ersten darin unterschieden ist, dass sie mit der dritten Stelle beginnt, nämlich so:

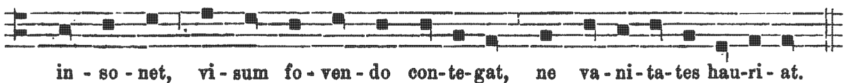
Γ A B C D E F G a b♮ c d e f g $^{a\ b\ ♮\ c\ d}_{a\ b♮\ c\ d}$

a e i o u a e i o u a e i o u a e i o

o u a e i o u a e i o u a e i o u a e

Da man hier zwei Untertöne hat, in welchen die fünf Vokale enthalten sind, indem nämlich jedem Tone nicht nur ein einziger, sondern noch ein zweiter Vokal unterlegt ist, so steht dir ein freierer Spielraum offen, nach Belieben mit engeren oder weiteren Tonschritten zu wechseln und fortzuschreiten. Wir wollen daher auch dieses versuchen und sehen, welchen Gesang uns in diesem Verse seine Vokale liefern.





Da also jeder sangbare Text blos aus seinen Vokalen sich eine entsprechende Melodie schaffen kann, so ist kein Zweifel, dass sie dann am entsprechendsten wird, wenn du viele Versuche machst und aus mehreren nur die vorzüglicheren, sich am besten zu einander verhaltenden Gänge auswählest, hier Sprünge ausfüllest, dort Gedrängtes erweiterst, zu ausgedehnte Schritte näher zusammenlegst, und zu nahe stehende ausdehnest, so dass du ein möglichst vollendetes Werk schaffest.

Ausserdem sollst du wissen, dass jeder Gesang, wie reines Silber um so mehr an Schönheit gewinnt, je öfter man ihn gebraucht; was nun missfällt, wird dann Lob ernten, da es durch den Gebrauch gleichsam mit einer Feile polirt ist. So verhält es sich auch mit der Verschiedenheit der Nationen und Gemüthsstimmungen; was Diesem missfällt, nach dem trägt ein Anderer Verlangen, den Einen ergötzt Einheit, den Anderen Gegensätze; Dieser verlangt in Folge seines sinnlichen Gemüthes Zusammenhang und Weichheit, Jener, ernsten Geistes, wird von schlichten Gesängen ergriffen; ein Anderer aber weidet sich, wie ein Irrsinniger, an gehäuften sonderbaren Schnörkelgängen. Jeder aber trägt die Gesänge weitaus am wohlklingendsten vor, die seiner angebornen Gemüthsbeschaffenheit entsprechen.

Das Alles kann dir nicht fremd sein, wenn du ununterbrochen dich in den vorgetragenen Regeln übest. Man muss sich aber an Regeln halten, so lange man eine Sache nur zum Theil begriffen hat, um zur Fülle der Wissenschaft zu gelangen.

Diese Sache noch weiter zu verfolgen ist gegen die mir festgesetzte Kürze, um so mehr, als sich über dieses Thema noch gar Vieles herbeibringen liesse, so mag denn das über das Singen Gesagte genügen. Wir werden nun in Kürze die Regeln über die Diaphonie erörtern.

Hauptstück XVIII.

Von der Diaphonie, das ist von dem Gesetze des Organum.

Unter Diaphonie versteht man die Scheidung der Töne, welche wir Organum nennen, da die geschiedenen Töne zusammenstimmend verschieden tönen und verschieden tönend doch zusammenstimmen.

Die Diaphonie wendet man so an, dass den Vorsänger von unten immer die Quart begleitet, wie A zu D. Wenn du hier das Organum (A) durch das hohe a verdoppelst, so dass das Intervall D—a entsteht, so ertönt A zu D als die (untere) Quart, und zu a als Oktav; D aber zu den beiden A und a als Quart und als Quint; das hohe a zu den tieferen Stimmen (D und A) als Quint und Oktav. Und da diese drei Arten (von Intervallen) sich zu einer so innigen

und wohltönenden Vereinigung des Organums verschmelzen, dass sie, wie oben an Gesängen gezeigt worden ist, eine Aehnlichkeit der Tonfolge bewirken, so werden sie sachgemäss Tonverbindungen genannt; während man die Benennung „Symphonie“ von jedem Gesange gebraucht.

Hier folgt ein Beispiel der angegebenen Diaphonie:

Oktav	c	d	e	c	d	e	d	c	c	c	♮	a	g	c	d	e	d	d	c
Quint	F	G	a	F	G	a	G	F	F	F	E	D	C	F	G	a	G	G	F
Quart	C	D	E	C	D	E	D	C	C	C	B(H)	A	Γ	C	D	E	D	D	C

Diese Figur enthält (in der zweiten Reihe) die Töne der Antiphon „Miserere mei Deus“. Die folgenden organiziren (begleiten) in der Quart, was man Organum unter der Stimme nennt, das heisst unter diesen; ferner die voranstehenden hohen Töne begleiten in der Quinte, was man Organum über der Stimme heisst.

Diese Antiphon gehört dem tonus tritus, d. i. der sechsten Tonart an und das Organum steigt bis ins tiefe C, zu welchem das Organum bisweilen hinabgeht. Denn wie die tiefen Töne abwärts steigen, so steigen die hohen aufwärts. Du kannst auch nach Belieben den Cantus in Beziehung zum Organum und das Organum in Beziehung zum Cantus durch die Oktave verdoppeln, denn wo deren Zusammenklang auftritt, hört auch der Gesang nicht auf zu passen.

Da es nun hinlänglich klar ist, dass die Verdoppelung der Töne in dem unter dem Chorale liegenden Gesange bestehe, wollen wir die Art und Weise erklären, deren wir uns bedienen.

Die angegebene Art einer Diaphonie ist nämlich hart, die unsere aber weich. Wir lassen dabei den Halbton und die Quinte nicht zu, wohl aber den Ton, die grosse und kleine Terz mit der Quart, darunter nimmt jedoch die kleine Terz den untergeordneten Rang ein, die Quart aber behauptet den Vorrang.

Mit diesen vier Zusammenklängen begleiten wir den Gesang in der Unterstimme. Unter den Gesangstücken sind einige geeignet, andere geeigneter, wieder andere vorzüglich geeignet. Geeignet sind jene, welche durch die Quart allein, in einem Abstand von vier Tönen das Organum bilden, wie der tonus deuterus in H und E. Geeigneter sind jene, welche nicht blos in Quarten, sondern auch in Terzen und Sekunden, durch einen Ton oder kleine Terz — wiewohl selten — dem Hauptgesange antworten, wie der tonus protus in A und D. Am Geeignetsten sind jene, welche dieses sehr oft und mit Wohlklang thun, wie der tonus tetrardus und tritus in C, F und G, denn diese sind dem Ton der grossen Terz und der Quart gunstig (Beispiel 1 im folgenden Hauptstück); unter deren dritten Ton (C), wenn auf ihn der Schluss eines Abschnittes trifft, oder wenn er zunächst dem Schlusse steht, darf der Sänger der unteren Begleitungsstimme nie hinabgehen, wenn nicht der Vorsänger selbst

tiefere Töne singt, denn in einen tieferen als den dritten oder einen zunächst am tieferen liegenden Ton darf das Organum nicht hinabsteigen. Wenn aber der Vorsänger an passender Stelle tiefere Töne vorträgt und das Organum in die Quart hinabgeht, so muss der Begleiter, sobald die tiefe Stelle vorüber ist, und nicht zu erwarten steht, dass sie nochmals sich wiederhole, alsobald die verlassene Tonhöhe wieder aufnehmen um beim Schlusston, wenn derselbe mit seinem (Begleitungs-) Tone zusammenfällt, bleibe, oder wenn derselbe über ihm liegt, demselben gebührend entgegenschreite. Dieses Begegnen (occursus) geschieht am besten durch einen Ton (Beisp. 4), nicht so gut durch die grosse Terz (Beisp. 5), durch die kleine Terz aber nie. Vermittelst der Quart wird kaum je eine Begegnung ausgeführt, da man in diesem Falle lieber die tiefere Begleitungsstimme wählt, doch muss man sich hüten, dass dieses Verfahren nicht auf den letzten Abschnitt falle (Beisp. 7).

Wenn der Vorsänger in tiefere Töne hinabsteigt, wird öfters das Organum auf dem dritten Tone (C oder F) ausgehalten (Beisp. 6), dann darf aber der Vorsänger in den tieferen Tönen keinen Abschnitt machen, sondern muss schnell die Töne durchlaufen um in der Rückkunft dem harrenden dritten entgegenzukommen und so vermeiden, dass mit ihm das Organum den Schluss in der Oberstimme mache (Beisp. 8). Ferner, wenn die Begegnung durch den Ton vollzogen wird, so muss das Ende lange ausgehalten werden, damit die Unterstimme einestheils nachkommen, anderntheils mit der Oberstimme in Zusammenhang treten kann. Wird aber durch die grosse Terz die Begegnung vermittelt, so muss noch länger ausgehalten werden, dass oft, bei Einschiebung eines Tones, wenn diese Hinneigung auch noch so unbedeutend ist, auch hier die Begegnung durch den Ton nicht fehle. Wenn dieses geschieht, so schliesst die Harmonie im tonus deuterus (Beisp. 5), und wenn nicht zu erwarten steht, dass der Gesang über die dritte Stufe hinabsteigt, so ist es im tonus protus gerathen, die Stelle des Organums zu behaupten, für die Unterstimme aber unten zu folgen, am Ende aber mit der Oberstimme gehörig zusammenzutreffen (Beisp. 6). Ferner je weniger die Stimmen sich weiter als eine Quart von einander entfernen dürfen, desto nothwendiger ist es, dass die Unterstimme sich gleichmässig erhebt, je mehr der Vorsänger in die Höhe steigt, dass nämlich F mit C, G mit D, a mit E begleitet werde, und so fort. Endlich ist jeder Ton mit der Quart zu begleiten mit Ausnahme des ♮; wenn dieses auf einen Abschnitt trifft, so erhält das Organum G. Dieses geschieht dann, wenn entweder der Gesang zu F hinabsteigt, oder unten fortschreitet, oder in G einen Schluss macht, so erhält an entsprechender Stelle G und a als Begleitungsstimme F. Wenn aber der Gesang in G nicht schliesst, so bildet F zum Gesange das

Organum (Beisp. 10). Steht aber b moll im Gesang, so ist die Stimme des Organums F.

Da nun der dritte Ton in der Diaphonie so entschieden den Vorzug behauptet, dass er vor allen übrigen Tönen den ersten Rang einnimmt, so sehen wir ihn auch von Gregorius nicht ohne Grund vor allen übrigen Tönen bevorzugt. Denn in diesem Tone setzte er viele Anfangs- und Reperkussionstöne, dass man oft, nähme man aus seinem Gesange die dritten Töne F*) und c weg, nahezu die Hälfte entfernt haben würde.

Die Regeln der Diaphonie sind nun mitgetheilt; wenn du sie an den folgenden Beispielen erprobst, so werden sie dir vollkommen klar werden.

Hauptstück XIX.

Die vorgedachte Diaphonie an Beispielen erläutert.

Unter den dritten Ton steigen wir im Organum nicht hinunter, es mag in diesen oder in den folgenden Tönen schliessen, z. B.:

1) Cantus F F G G F F D E F E D C.
I-psi so-li
Organum C C D D C C C C C C C C.

Hier siehst du also einen Abschluss im dritten Tone C, den wir im Organum nach unten nicht überschreiten, da er unter sich keinen Ton und keine grosse Terz hat, durch die eine Begegnung stattfinden kann, sondern nur einen Halbton, durch den eine Begegnung nicht bewirkt wird.

2) F G GaG GF
ser-vo fi - dem
C D DED DC.

Hier siehst du einen anderen Abschluss im dritten Tone F, in welchem sich die Stimmen im Abstande von vier Tönen, in der Quart folgen, und die Unterstimme in der Quart lieber gewählt wurde als das Zusammengehen.

3) F F ED F GF
I-psi me to-ta
C C CC C DC.

Hier ein anderes Beispiel eines Abschlusses im dritten Modus F.

4) F F F F EG FED D D
De-vo-ti-o-ne com - mit-to
C C C C CD CCC C D.

Hier siehst du einen anderen Abschluss in tono proto, welcher das Zusammengehen am Ende durch den Ton zeigt.

---

*) Gerbert hat hier E, das gilt bei den Alten nie als tritus, sondern ist deuterus.

Eben so 5) C D C F F F E*) D E
Ho-mo e-rat in Jhe-ru - sa-lem
C C C C C C C D E

oder so F F E D E
Hi-e-ru-sa-lem
C C C D E.

Sieh hier einen Abschluss in deutero E, in welchem das einfache oder übergehende Zusammengehen durch den Ditonus beliebte.

6) C F F D F CD D C DF E C E D
Ve-ni ad do-cen-dum nos vi-am pru-den-ti-ae
C C C C C CC A C CC C C C D.

Hier ist ein Abschluss im proto A. In diesem Abschlusse sind Töne unter dem dritten Tone C zugelassen, nämlich jener, welcher das dem Schlusse zunächst stehende D begleitet, und nach dem Vorübergang der Tiefe ist dieselbe Stelle wiederholt, wo es heisst viam prudentiae.

Auch in folgendem Beispiele

7) F Ga aF GF F G a G F D F EDCFGGGF
Sex-ta ho - ra se-dit su-per pu-te-um
C DE EC DC C D E D C C C FFFFFFFF.

Sieh hier wie das Organum aufsteigt und dadurch verhütet, dass es nicht unter den Gesang heruntergehe.

8) F FG GF F DD CF G aG F G FFEDC
Sex-ta ho - ra se - dit su-per pu-te-um
F FF FF F FF FF F FF F F FFFFF.

Hier siehst du, wie wir das Organum im dritten Tone forthalten, wenn der Vorsänger tiefere Töne sich erlaubt.

9) cc d d c a c ♮**) c a G F GG
Vi - ctor a-scen-dit coe-los un-de de-scen-det
GG a a G G G G G F F F FG.

Sieh hier, wie zu G und a am Ende F die Unterstimme bildet.

So findest du es auch im dritten Plagaltone angewendet, dass zu c und d ebenso b begleitet wie G und a mit F begleitet wurde.

10) e c d de dc d dc
Ve-ni-te ad - o - re-mus
c c c cc cc b b***) c.

---

*) Hier steht bei Gerbert F, der Sinn zeigt dass es E heissen muss, da hier ein Occursus in der grossen Terz gezeigt wird.

**) Bei Gerbert steht hier b, nach der Regel muss ♮ stehen.

***) Hier steht ♮ gegen das doppelte Gesetz a) nie b und ♮ auf einer Stufe zu gebrauchen, und b) dass die kleine Terz aus der Diaphonie ausgeschlossen ist.

Hauptstück XX.

Wie die Musik durch den Klang der Hämmer erfunden wurde.

Im Anfange haben wir von dem Ursprunge der Musik nichts gemeldet, da wir den Leser noch wenig unterrichtet sahen; nun aber, da derselbe geübt, und im Wissen fortgeschritten ist, wollen wir ihm denselben mittheilen.

Es gab im Alterthume uns unbekannte Instrumente und eine Menge von Singenden, die aber ihre Kunst blindlings übten, denn Niemand war damals im Stande die Verschiedenheiten der Töne und die Unterschiede der Intervalle durch irgend welche Gründe zu erhärten. Auch hätte nie jemand etwas Gewisses in dieser Kunst zu erkennen vermocht, wenn nicht die Güte Gottes durch ihren Wink das folgende Ereigniss herbeigeführt hätte.

Als einst Pythagoras, ein grosser Philosoph, seines Weges dahinging, kam er zu einer Schmiede, wo eben auf einem Ambos fünf Hämmer schmiedeten. Erstaunt über den lieblichen Zusammenklang derselben trat der Philosóph ein. Da er anfangs die Ursache des Tones und seines Wohlklanges in dem Unterschiede der Hände zu finden hoffte, liess er die Hämmer wechseln. Nachdem dieses geschehen war, folgte auch jedem Hammer seine Wirkung. Er schied daher hierauf den misstönenden Hammer aus, und wog die übrigen. Wunderbarer Weise betrug durch Gottes Fügung der erste 12, der andere 9, der dritte 8 und der vierte 6 Theile eines gewissen Gewichtes. Er erkannte daraus, dass die Wissenschaft der Musik in dem Verhältnisse und der Vergleichung der Zahlen bestehe. Es bestand nämlich zwischen den vier Hämmern dasselbe Gesetz, wie zwischen den vier Buchstaben A D E a. Wenn darnach das tiefe A 12 und das hohe a 6, so steht das hohe a zum tiefen in dem Verhältnisse, welches in der Arithmetik das Doppelte, in der Musik die Konsonanz der Oktave heisst. Das tiefe D aber, dem die Zahl 9 entspricht, steht zum tiefen E mit der Zahl 8 in dem Verhältnisse, welches in der Arithmetik ein und ein Achtel (sesquioctava), das ist über acht (epogdous), in der Musik aber das Intervall des Tones genannt wird. So steht das hohe a zum tiefen E, wie das tiefe D zum tiefen A in dem Verhältnisse, welches in der Arithmetik eins über drei (sesquitertia), in der Musik aber die Konsonanz der Quart heisst. Ferner das hohe a steht zum tiefen D wie das tiefe E zum tiefen A in dem in der Arithmetik anderthalb (sesquialtera), in der Musik Konsonanz der Quint genannten Verhältnisse.

Da A = 12 und D = 9 mit 3 theilbar ist, so enthält A in 12 viermal 3 und D in 9 dreimal 3; ferner da A = 12 und E = 8 durch 4 theilbar ist, so enthält A in 12 dreimal 4 und E in 8 zweimal 4, also ist von A zu E offenbar eine Quint. Es sei wieder A = 12

und das andere a = 6, so ist 6 die Hälfte von 12, woraus folgt, dass das hohe a die Hälfte des anderen A ist; dadurch entsteht die Oktave. So bildet A zu D die Quart, zu E die Quint, zum anderen a aber die Oktav. D klingt zu E als Ton zu den beiden A und a als Quart und Quint. E ist auch zu D ein Ton, zu A und a aber die Quint und Quart. Das hohe a dagegen klingt zu A als Oktav, zu D als Quint, zu E als Quart. Dieses Alles wird der strebsame Forscher in den oben genannten Zahlen finden. Von da ausgehend hat Boetius, der Erweiterer dieser Kunst, die ausgedehnte, wunderbare und äusserst feine Uebereinstimmung dieser Kunst mit den Zahlenverhältnissen nachgewiesen. Aus diesen Intervall-Arten hat jener Pythagoras zuerst das Monochord hergestellt, an welchem alle Gelehrten insgemein ihr Wohlgefallen fanden, da es keine leichtfertige Spielerei, sondern die mit vielem Fleisse enthüllte Erkenntniss der Kunst ist; und bis auf heute nahm die Kunst allmälig an Ausdehnung zu unter dem Lehreinflusse dessen, der von jeher das Dunkel der menschlichen Einsicht erleuchtete, dessen höchste Weisheit in Ewigkeit wirket. Amen.

Es endet hiermit der Micrologus,
das ist eine kurze Abhandlung über die Musik, ausgegangen vom Herrn Guido, dem gelehrtesten Musiker und ehrwürdigen Mönche.

Zusatz 1. Die Aehnlichkeit der Tonarten nach Guido ist keine Gleichheit; z. B. $\frac{A^1\,H^{\frac{1}{2}}\,C^1\,D^1\,E^{\frac{1}{2}}\,F^1\,G^1\,a}{\underline{D^1\,E^{\frac{1}{2}}\,F^1\,G^1}\;a^1\;h^{\frac{1}{2}}\;\underline{c^1\,d}}$; so ist es auch mit H und E $\frac{H^{\frac{1}{2}}\,C^1\,D^1\,E^{\frac{1}{2}}\,F^1\,G^1\,a^1\,h}{\underline{E^{\frac{1}{2}}\,F^1\,G^1}\;a^1\;h^{\frac{1}{2}}\;\underline{c^1\,d^1\,e}}$, mit C und F $\frac{C^1\,D^1\,E^{\frac{1}{2}}\,F^1\,G^1\,a^1\,h^{\frac{1}{2}}\,c}{\underline{F^1\,G^1\;a^1}\;h^{\frac{1}{2}}\;c^1\;\underline{d^1\,e^{\frac{1}{2}}\,f}}$. Bei C und F ist Guido's Angabe — wenigstens nach Gerbert — falsch, und muss es sein, da er bei I und II richtig nur 5 ähnliche Tonfolgen bezeichnet, welche möglich sind. Hier aber giebt er deren 6 an, diese sind nicht möglich; es muss also jedenfalls hier das Semitonium im Aufsteigen wegbleiben und heissen: duobus vero tonis ascendit. Im IV. Ton giebt Guido blos G an; Gerbert bemerkt richtig „und D". Aber die Aehnlichkeit ist falsch bezeichnet. Es muss umgekehrt heissen: tono surgit et deponit autem per duos tonos, semitonio et tono, nämlich $\frac{G^1\,a^1\,h^{\frac{1}{2}}\,c^1\,d^1\,e^{\frac{1}{2}}\,f^1\,g}{\underline{D^1\,E^{\frac{1}{2}}}\,F^1\,G^1\,\underline{a^1\,h^{\frac{1}{2}}\,c^1\,d}}$. Wenn man diese Tonarten mit einander vergleicht, so sieht man leicht, dass die Unähnlichkeit im Tetrachord der Diezeugmenon und Synemmenon liegt, also in den Stufen E F und H C, und man beide einander gleichmachen kann, wenn entweder das h durch b erniedrigt, also sie im Tetrachord Synemenon liest — oder was nicht statthaft ist, das F in Fis erhöht.

Zusatz 2. Diese Stelle ist schwer zu erklären. Tenor i. e. mora ultimae vocis muss hier mit Pause-Aufhören der Stimme gegeben werden. Es handelt sich um die Einschnitte. Es würde sich aber nicht gut hören, wollte man der hier gegebenen Regel gemäss den letzten Ton nach Massgabe des Einschnittes länger hinaus dehnen. Hier ist es die Ruhe nach dem letzten Ton, diese ist nach der Silbe gering, nach dem Theile länger, nach dem Abschnitte am längsten. Dafür spricht, dass der Verfasser vorher von dem Abschnitte sagt, dass er die passende Stelle zum Athmen bilde; dasselbe geht hervor aus der Vorschrift, den Theil im Zusammenhang — die Silbe noch geschlossener vorzutragen; das mehr und weniger geschlossene Singen kann nur durch die längere oder kürzere Dauer der Respirationen bewirkt werden.

Sicque opus est. Hier ist von der Dauer der Töne die Rede, also tenor als Dauer aufzufassen; Pause hat hier keinen Sinn. Der Satz Et aliae voces etc. besteht aus 2 Theilen. Et aliae — breviorem hier ist von der Dauer der Töne die Sprache — der zweite aut tremulam morulam — vom Vortrag, d. i. die lange auszuhaltende Note kann auch tremulirt werden; das i. e. bezieht sich nicht als Erklärung auf tremulam — sondern auf's Ganze: die Noten haben also verschiedene Dauer. Lambillotte „Esthétique" p. 202 bezieht dieses varium tenorem auf tremulam vocem und übersetzt varium tenorem mit tenue trémulante, was nicht statthaft ist.

Das wird vollständig bestätigt durch den Zusatz varium tenorem, quem longum aliquotiens litterae virgula plana apposita significat — den ein über den Buchstaben gesetztes Querstrichlein (—) als lang bezeichnet. Dieses Neumenzeichen bedeutet aber nur einen ungetheilten Ton, die Vox tremula — vibrato — wird durch das Quilisma, nach Anderen durch die tristropa dargestellt, cf. Lambillotte, Esthétique p. 307 und 309.

(Schluss folgt.)

Mittheilungen.

* Ein Silbermann'sches Pianoforte. Das Germanische Museum in Nürnberg besitzt einen Flügel (er steht in dem Saale für Musikinstrumente und alte Drucke), der sich äusserlich in keiner Weise von den Kielflügeln unterscheidet und irrthümlich auch bisher für einen solchen gehalten worden ist. Herr Dr. von Eye gestattete mir freundlichst, dass ich denselben auseinander nehmen durfte, und so entdeckte ich ein treues Ebenbild der von mir in Nr. 2 dieser Zeitschrift beschriebenen Silbermann'schen Pianoforte, die sich in Potsdam befinden. Ich habe schon in dem erwähnten Artikel darauf aufmerksam gemacht, dass die Mechanik der Silbermann'schen Pianoforte mit einem Holzkasten so bedeckt ist, dass man erst bei genauerer Untersuchung Kenntniss von dem Vorhandensein einer Hammermechanik erhält, und wird es auch hier wieder der Grund gewesen sein, dass selbst Kenner an dem Instrumente vorbeigegangen sind, ohne dessen Werth zu ahnen. Der Flügel ist noch gut erhalten, und es bedürfte nur kleiner Reparaturen um ihn vollkommen herzustellen. R. Eitner.

* Herr Adolf Büchting in Nordhausen hat im Jahre 1867 ein „Verzeichniss aller in Bezug auf die Musik in den letzten 20 Jahren 1847—1866 im deutschen Buchhandel erschienenen Bücher und Zeitschriften“ verfasst und im Jahre 1871 die Fortsetzung bis zum genannten Jahre veröffentlicht. Becker's musikalische Literatur schliesst mit dem Jahre 1838 ab und es wäre sehr wünschenswerth, dass die Jahre 1839—1846 in gleicher Weise bearbeitet würden. Auf eine Anfrage bei Herrn Büchting theilte er mir mit, dass seine Zeit mit anderen Arbeiten so in Anspruch genommen wäre, dass er auf diesen Gegenstand jetzt nicht eingehen, sich dagegen die Gesellschaft für Musikforschung dieser Aufgabe wohl unterziehen könnte. Dies zur allgemeinen Anregung mittheilend ist der Redakteur d. Z. gern bereit seine Kräfte dieser Aufgabe zu widmen, wenn er hinreichend von allen Seiten unterstützt wird. Das Verzeichniss müsste sich aber jedenfalls auch auf die ausserdeutsche Literatur erstrecken.

* Kirchhoff & Wigand in Leipzig. Katalog Nr. 386. Enthält Musikwissenschaft und Musikalien. 2531 Nrn. I. Geschichte der Musik. II. Theoretische Musik. III. Anleitung zur Musiktechnik. IV. Aeltere praktische Musik. V. Opern und Liederspiele seit dem 16. Jahrh. VI. Neuere Kirchenmusik und Hymnologie. VII. Mozart, Haydn, Beethoven. VIII. Neuere praktische Musik.

* Rechnungslegung über das vierte Verwaltungsjahr (1872) der Gesellschaft für Musikforschung.

Einnahme: 284 Thlr. 14 Sgr.

a) durch die Redaktion an Beiträgen 221 Thlr. 6 Sgr. 6 Pf., an besonderen Einnahmen 6 Thlr.

b) durch die Verlagshandlung von Herrn M. Bahn in Berlin: 57 Thlr. 7 Sgr. 6 Pf.

Ausgabe: 302 Thlr. 1 Sgr. 3 Pf. und zwar:

Druckkosten	216 Thlr.	17 Sgr.	3 Pf.
Papier	38 „	18 „	9 „
Annoncen	8 „	4 „	6 „
Post und Fracht . .	35 „	— „	9 „
Buchbinder	3 „	20 „	— „
Summa	302 Thlr.	1 Sgr.	3 Pf.

Mehr Ausgabe als Einnahme 17 Thlr. 17 Sgr. 3 Pf., welche aus dem Fond der Kasse gedeckt wird. Der Fond besteht mithin aus 21 Thlr. 11 Sgr. 5 Pf.

Literarische Beiträge haben geliefert die Herren Ad. Auberlen, G. Becker, Bode, Th. Böttcher, Ludw. Erk, M. Fürstenau, Frz. Xav. Haberl, Otto Kade, Utto Kornmüller, Wig. Oppel, Anselm Schubiger.

Um mit den vielfachen Preissteigerungen gleichen Schritt halten zu können, war es nothwendig auch den Preis für die Monatshefte zu erhöhen und haben die Mitglieder des Ausschusses beschlossen die Exemplare, welche durch den Buchhandel bezogen werden, von 1874 ab auf **3 Thaler** zu erhöhen. Davon werden die Mitglieder-Beiträge und die durch die Verwaltung bezogenen Exemplare nicht berührt.

Berlin den 17. September 1873. Das verwaltende Mitglied

Rob. Eitner.

Richtig befunden und von den zur anberaumten Ausschussitzung erschienenen Mitgliedern unterzeichnet. Berlin den 17. September 1873.

Frz. Commer. G. W. Teschner.

* Beilage: Orlandus de Lassus. Fortsetzung.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W., Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

V. Jahrgang. 1873.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 11.

Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae.

In deutscher Uebersetzung von **Raym. Schlecht.**

(Schluss.)

Zusatz 3. Atque alias p. 15 ist sehr zweifelhaft. Lambillotte übersetzt „Qu'ailleurs on ait des ressemblances de quarte ou de quinte".*) Kornmüller bezieht es auf die Verhältniss z a h l e n, dass Töne im Verhältniss von 2 und 3 oder 3 und 4 einander gegenüberstehen können; und das entspricht auch der Absicht des Verfassers im vorliegenden Satze am besten. p. 153

Zusatz 4. Item ut in modum currentis. Diese Stelle giebt Lambillotte und nach ihm Utto Kornmüller falsch. Es kann sich hier nicht um weniger Noten gegen das Ende der Distinktion handeln; ich wüsste auch nicht wie dieses auszuführen wäre, da gerade das Ende der Distinktion mehr Noten des Abschlusses wegen verlangt. Auch passt hierzu nicht das Gleichniss vom laufenden Pferd, noch die Stelle: Dasselbe kann auch durch zusammengesetzte Noten /// ''' bezeichnet werden. Es ist hier rarius mit langsamer zu geben, dann passt die Ermüdung des Pferdes als Gleichniss, dann die zusammengesetzte Note als äquivalente Bezeichnung für diese Regel.

Zusatz 5. Dadurch widerlegen sich die Behauptungen, es sei Gamma erst von Guido hinzugesetzt, oder zu seiner Ehre beigefügt worden.

Zusatz 6. Mir ist kein Theoretiker bekannt, der Guido der Zeit nach so nahe stünde, dass dessen Lehre ihm noch zugänglich

*) Esthétique p. 202.

gewesen wäre, welcher nur 4 Zeichen angewendet hätte. Es muss sich die von Guido hier getadelte Neuerung auf einen vorübergehenden Versuch gründen, der allerdings in der dorischen, phrygischen und jonischen Tonart aus D, E und C Anwendung finden könnte.

Zusatz 7. Diese Stelle ist von grosser Wichtigkeit für die Anwendung des b molle. Guido lehrt uns hier zweierlei:

1) dass das b molle nur gebraucht wird, wenn F oder f sich öfter wiederholt, also offenbar eine Modulation in die F-Tonart stattfindet, also in die jonische Tonart; daraus ist folgerichtig zu schliessen, dass bei einem vorübergehenden Auftreten des F der dadurch entstehende Triton nicht durch b-Mollisirung des ♮, sondern Diesirung des F zu geschehen habe, da

2) durch das b molle eine Transposition der Tonart bewirkt wird, nämlich G wird gleich der ersten Tonart, nämlich G a b c d e f g / D E F G a h c d, a geht über in die zweite (deuteros), d. i. dritte und vierte Tonart, nämlich a b c d e f g a / E F G a h c d e und b moll selbst wird tritos, d. i. fünfte und sechste Tonart, nämlich b c d e f g a b / F G a h c d e f. Wenn also eine solche Transposition durch die b-Mollisirung, besonders am Schlusse, welcher den Charakter der Tonart unverrückt festhalten muss, stattfindet, so warnt uns Guido, dieses b molle anzuwenden.

Schärfer spricht sich Joh. de Muris in seinem Speculum musicae (lib. VI c. 52 Coussem. Script. p. 267) gegen das b molle im siebenten und achten Tone aus. Mehr als dem dritten und vierten Tone widerspricht das b molle dem siebenten Tone. ... Gesänge, welche durch b moll in dem Schlusstone des siebenten Tones G geschlossen werden, sind nicht mehr siebenter oder achter Ton, sondern erster oder zweiter, weil sie in der Finale des ersten Tones re schliessen, von welchem man durch einen Ton, einen Halbton, einen Ton und wieder einen Ton aufsteigt u. s. w. Der siebente und achte Ton aber schreiten im Aufsteigen durch einen Ton, einen Ton, einen Halbton, einen Ton u. s. w. fort. Also unter allen Tonarten widerstreitet das Synemmenon den beiden Tonarten, der siebenten nämlich und der achten, sowohl in seinen Fortschreitungen, als in den Differenzen des Saeculorum Amen, und in Bezug auf den gewöhnlichen Responsoriumgesang. Wenn man also in diesen Tonarten des b moll sich bedienen will, was aber ungeschickt und ungehörig ist, so thue man es in Mitte der Gesänge, aber nicht am Anfange und noch weniger am Ende.“ ... „Möchten dieses jene, welche viele Gesänge durch b moll zerstört haben, und jene, welche diese Gesänge

in ihrer Fehlerhaftigkeit aufrecht halten, bedenken. Sie sind ungehalten über jene, welche dieses rügen; sie, die dieses nicht fassen, kümmern sich nicht darum, dass von denen, welche in dieser Kunst Kenntniss und Erfahrung besitzen, die Fehler der Gesänge verbessert werden könnten, wenn der schlechte Gebrauch das zuliesse. Aber vielleicht wendet man ein, das viereckige ♮ verwandelt die Schlussnote des siebenten und achten Tones, die sol ist, in ut. Das ist wahr, allein sehr verschieden, denn die durch das viereckige ♮ bewirkte Veränderung beeinträchtigt die Quintenart nicht, auf die sich der siebente und achte Ton gründet."

Zusatz 8. Die Tonfolge F G a b bezieht sich nur auf diese allein, wenn sie durch G a h c ersetzt werden soll, denn die Aehnlichkeit beider Skalen reicht nur für 6 Töne, nämlich F G a b c d e f / G a h c d e f g, das ist bis d resp. e. Dagegen ist die Vertauschung der Tonfolge D E F mit A ♮ c durch die ganze Oktave richtig, da die Transposition in die obere Quint stets das b molle aufhebt, so ist es mit a in E, F in c, G in d. Durch diese von Guido empfohlene Transposition fällt dann die durch das b molle erzeugte Verwirrung, indem die Tonart in ihrer natürlichen Form erscheint, nämlich D mit b als A primi toni, auch äolisch genannt, a mit b als E phrygisch, F in c 5. toni oder jonisch u. s. w., so dass ein Irrthum in der Tonart nicht bestehen kann.

Zusatz 9. Die Tabelle ist so zu lesen: C ist ähnlich mit F im Umfang einer Quart absteigend, nämlich C H A Γ und F E D C; die Tonreihe C kann nicht mehr tiefer abwärts steigen, weil Γ schon der tiefste Ton ist; so ist D im Umfang einer Quart ähnlich im Absteigen mit G, nämlich D C H A und G F E D u. s. w. Eine Schwierigkeit bildet die angegebene Aehnlichkeit F mit C im Umfange einer Quint im Absteigen, denn F E D C H ist nicht gleich der Reihe c h a g f. Soll diese Angabe Guido's richtig sein, so ist in der Tonfolge von F der letzte Ton statt B dur B moll zu nehmen, was aber in den tiefen Tönen bei Guido noch nicht vorkömmt; es ist aber nothwendig, da der Triton F H auch nach Guido's Lehre durchaus nicht zulässig ist, während z. B. in der Tonreihe D C H A kein Grund vorhanden ist das B als b molle aufzufassen.

Zusatz 10. Die Begründung für die Uebersetzung dieses Hauptstückes habe ich schon in den Monatsheften für Musikgeschichte Jahrgang 1872 Nr. 7 und 8 niedergelegt und berufe mich hier auf dieselbe.

Dagegen bin ich in der Lage hier noch einige Punkte beizufügen. Die Stelle: „Dissonantia" — bis „quod pravae vocis homines faciunt" findet sich auch im Speculum musicae von Johannes de

Muris lib. VII cap. 5 Coussem. Script. tom. II p. 388 angeführt. In der Unterweisung über die Diaphonie oder den Discantus sagt er: Ineptae enim voces aliquid demunt vel addunt de illo, quod pertinet ad integritatem ipsius diapente vel alterius cujuscunque concordiae et quantumcunque illud sit modicum, etiam si sit comma, corrumpunt illam consonantiam, destruunt concordiam. Unde dicit Guido: dissonantia modorum falsitate deducta ita male subrepit in armonia, cum de vocibus et consonantiis bene dimensis aliquid demunt nimium gravantes, vel adjiciunt plus justo intendentes, quod faciunt hominum pravissimae voces. Ich hatte in meiner Erklärung als Grund der beklagten Korruption der Intervalle das allmälige Auftauchen der richtigen grossen Terz im Verhältniss von $\frac{4}{5}$ statt $\frac{64}{81}$, wodurch der Ton e um ein Komma erniedrigt wird, als Hypothese aufgestellt. Diese Umgestaltung der Terz wirkt auch auf die anderen Intervalle ein. Es ändert sich dadurch der Halbton, nach altem System das Saitenlängenverhältniss $\frac{243}{256}$ darstellend in $\frac{15}{16}$, welches um ein Komma grösser oder höher ist. Die Quint D—a, die im alten System $\frac{2}{3}$ enthält, beträgt im neuen $\frac{27}{40}$, ist also um ein Komma kleiner oder tiefer. Es ergiebt sich also einerseits ein Vertiefen, anderseits ein Erhöhen der bisherigen Intervalle, nicht blos der Quint, sondern auch anderer Intervalle, wie de Muris l. c. sagt: Fade Stimmen vermindern oder erhöhen das, was zur Integrität der Quint oder jedes andern Intervalles gehört, wenn auch nur ganz wenig, und sollte es auch nur ein Komma betragen, so verderben sie die Konsonanz und zerstören die Harmonie.

Der Grund dieser Umänderung liegt sicher tiefer, als in den „ineptis vocibus" und „perversis vocibus", denen sie de Muris und Guido zuschreiben. Denn de Muris, der 300 Jahre später lebte als Guido, führt wie wir sehen dieselbe Klage wie dieser. Allein diese vermeintliche, so verurtheilte Neuerung und Korruption der wohlabgemessenen Intervalle fand endlich doch, wiewohl erst nach 200 Jahren — wie schon Archytas 4 Jahrhunderte vor Didymus zur Zeit Christi sie gelehrt — im 16. Jahrhundert durch Zárlino als das wahrhaft richtige Tonverhältniss die allgemeine Anerkennung. Man kann auch nicht wohl annehmen, dass wegen der falschen Intonation einiger Sänger mit schlechten Stimmen ein solches Aufhebens gemacht worden wäre, und diesen die Korruption der Harmonie sollte zur Last gelegt worden sein. Im Gegentheil stimmt die angeführte Hypothese ganz gut zu der Zeit, in der die Ahnung der harmonischen Terz auftauchte, da nämlich, als die Polyphonie ihren Anfang nahm, welche diese Terz kategorisch fordert, die daher auch in der Blüthezeit des polyphonen Gesanges zur Anerkennung kommen musste.

Im Hauptstücke 19 finden wir wieder wie hier im 10. die wechselweise Verwendung der Zahlen protos, deuteros, tritos bald zur Be-

zeichnung des Tones, bald der Tonart. So viel ist jedoch sicher, dass in den Stellen, in denen Guido das Gesetz betont, dass das Organum unter den tritus nicht hinabsteigen dürfe, tritus als Ton aufzufassen ist, da zwar Töne aber nicht Tonarten die Gränze des Organums bestimmen können und so die Bezeichnung der Gränze den Begriff Tonart nicht zulässt. Am deutlichsten spricht Guido diese Doppelbedeutung des Tritus aus Microl. p. 22[b], wo er von der Vorliebe Gregor's für den dritten Ton spricht und beifügt: „Nähme man die dritten Töne F und c aus seinen Gesängen weg, so würde man nahezu die Hälfte derselben entfernt haben."

Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet finden wir hier wieder wie im gegenwärtigen Hauptstücke mit tritus zwei Töne bezeichnet, nämlich C und F, je nachdem der erste Ton als A oder als D betrachtet wird. Siehe die Erklärung zum 19. Hauptstücke.

Zusatz 11. Diese Melodie der dritten Tonart gehört zu jenen, in welchen die Diesirung des f unvermeidlich ist, denn die Stufe h ist ausdrücklich mit dem viereckigen ♮ bezeichnet und darf daher nicht in das runde b verwandelt werden. Die Alten haben allerdings in diesen Fällen kein Kreuz vorgezeichnet, allein um jeden Zweifel zu heben, haben sie solche Melodien in die Tonlage a transponirt, wodurch die Halbtöne ihre gesetzliche Stelle gewinnen, sollte dann in solchen Stücken das ursprüngliche F wieder auftreten, so setzte man das allgebräuchliche b wie hier



Tertia dies est, quod haec facta sunt.

Solche Beispiele findet man sehr viele. Guido hat dieses Beispiel nicht transponirt, damit seine Regel mit den Noten übereinstimme, und das Stück in c beginne und in E schliesse.

Zusatz 12. „Igitur motus vocum" etc. Guido lehrt hier die Fortschreitungsarten der Töne in einem Gesange. Diese Lehre ist von doppeltem historischen Interesse. Erstens erfahren wir, mit welcher Genauigkeit sich die Alten über den Bau ihrer Kompositionen Rechenschaft gaben, zweitens giebt sie uns einen Einblick in die Natur der Neumen.

Der Vortrag Guido's ist zwar gedrängt, aber nicht unklar, und kann bei einiger Bekanntschaft mit den technischen Ausdrücken der alten Theoretiker vollständig entwickelt werden. Wir lassen vorerst jeden Blick auf die vorhandenen Kommentatoren bei Seite und halten uns blos an Guido's Worte.

„Die Bewegung der Töne, die sich wie gesagt in sechs Intervallen vollzieht, geschieht durch Arsis und Thesis, d. i. durch Auf- und Absteigen; durch diese zweifache Bewegung, d. i. durch Arsis und Thesis, werden alle Neumen gebildet, mit Ausnahme der sich wiederholenden und der einfachen."

Einfache Neumen sind: der Punkt (.), die Virga (/) und der Apostroph ('). Diese sind gleichsam in Ruhe und ohne Bewegung. Die sich wiederholenden sind die Verdoppelungen oder Verdreifachungen dieser ohne Auf- und Absteigen, im Unisono: Bipunctus (..), bivirga (//), bistrophus (''), oder tripunctus (...), trivirga (///), tristrophus ('''); das ist klar.

Bewegen sich diese einfachen Neumen, so kann das nur geschehen aufwärts — Arsis, oder abwärts — Thesis; durch die Arsis entsteht das aufwärtssteigende Intervall von unbestimmter Weite, der Podatus (▪▀), durch die Thesis das ebenso abwärtsschreitende, der Clivis (▀▪). Dann fährt unser Auctor fort: „Arsis und Thesis verbinden sich entweder jede mit sich selbst, nämlich Arsis mit Arsis, Thesis mit Thesis, oder gegenseitig, Arsis mit Thesis, oder Thesis mit Arsis."

Das ist wieder klar, und wir stellen diese Fälle hier in fingirten Beispielen auf. 1) Arsis mit Arsis [Notenbeispiel], 2) Thesis mit Thesis [Notenbeispiel], 3) Arsis mit Thesis [Notenbeispiel], 4) Thesis mit Arsis [Notenbeispiel].

„Diese Verbindung kann aus gleichen oder ungleichen Bewegungen bestehen. Ungleich sind sie dann, wenn eine Bewegung entweder mehr oder weniger Töne, oder nähere oder entferntere enthält." Auch dieses unterliegt keinem Zweifel, wie die Beispiele zeigen: 1) aus gleichen (similibus) Bewegungen [Notenbeispiel], 2) aus ungleichen (dissimilibus) [Notenbeispiel].

„Ferner kann eine Bewegung der andern überstellt, d. i. in höheren (Tönen) gestellt — oder unterstellt — oder beigestellt sein, d. i. wenn das Ende der einen Bewegung mit dem Anfange der andern in einen Ton zusammenfällt — oder zwischengestellt sein, d. i. wenn eine Bewegung zwischen der andern steht und weniger tief und weniger hoch ist."

Diese Stelle lässt sich verschieden auffassen, je nachdem man eine Bewegung zum Massstabe der andern macht; daher ist es nothwendig uns vollkommen klar zu werden, welche der beiden in Frage stehenden Bewegungen das Mass der andern zu bilden hat.

1) Hier handelt es sich um das Fortschreiten des Gesanges, d. h. welche Bewegung einer schon feststehenden angereiht werden soll. Demnach kann logisch richtig nur die erste, nicht die zweite als Massstab dienen, d. h. durch die erste schon gegebene muss ich bestimmen, welche Stellung die zweite zu der gegebenen ersten einnimmt; so heisst also der Ausdruck: eine Bewegung ist mit einer

andern motu praeposito, d. i. übergestellt verbunden, dass die zweite höher steht als die erste, z. B. a b hier ist bei a mit der Arsis eine Arsis (Arsis arsi) überstellig, motu praeposito verbunden, bei b ist mit der Thesis eine Arsis überstellig verbunden (Arsis thesi).

2) Ist diese Erklärung die richtige, so ist auch kein Zweifel mehr über die unterstellige Bewegung, motu supposito; nämlich a b c. Bei A ist eine Thesis der Thesis, bei b eine Arsis der Thesis, bei c eine Thesis der Arsis unterstellt.

3) Die beigestellte Bewegung, motus appositus, ist aus dem Text selbst vollkommen klar, nämlich a b c bei a ist Thesis der Thesis, bei b Arsis der Arsis, bei c Arsis der Thesis beigestellt.

4) Die Zwischenstellung bezieht sich auf die Entfernung des Intervalles der ersten Bewegung, zwischen welches die zweite fällt, sie also an Höhe oder Tiefe nicht erreicht, z. B.

5) Stellt Guido noch die gemischte Bewegung auf; zu ihr gehören die einfachen Neumenformen, die unter den ersten vier Fällen nicht begriffen sind, z. B. , oder die grösseren Gesangstücke, in denen verschiedene Arten von Bewegungen vorkommen.

Aus den bisher genannten Bewegungsarten ergeben sich eine Menge (64) Kombinationen, welche Guido am Ende des Hauptstückes zusammenstellt. Sie sind mit Uebergehung der verschiedenen, zur Anwendung möglichen Intervalle folgende 64.

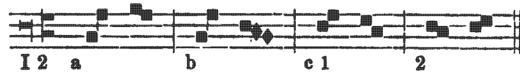
Die Bewegung (Motus) ist

I. überstellig (praepositus) und zwar
   1) aus gleichen Bewegungen (ex similibus):
      a. Arsis mit Arsis,
      b. Thesis mit Thesis,
      c. Arsis mit Thesis,
      d. Thesis mit Arsis;
   2) aus ungleichen Bewegungen (ex dissimilibus)
      a. nach Tiefe und Höhe (laxatione et acumine),
      b. nach Anzahl der Töne (augmento et detrimento),
      c. nach der Verschiedenheit der Art der Intervalle (modorum qualitate).

Jede der drei Unterabtheilungen scheidet sich wieder in die obigen vier Arsis mit Arsis etc.

II. unterstellig (suppositus)
mit denselben Unterabtheilungen;
III. nebenstellig (appositus);
IV. zwischenstellig (interpositus)
beide mit denselben Unterabtheilungen;
V. gemischt (permixtus), hier sind die Arten unbestimmbar.

Es wäre viel zu umständlich, zu jeder dieser 64 Kombinationen Beispiele anzuführen, welche jeder selbst mit Leichtigkeit konstruiren oder auffinden kann. Ich beschränke mich daher darauf, nur solche für die unter I 2 a, b und c gegebene Einthgilung anzufügen:



Unter a sehen wir Thesis mit Arsis überstellig verbunden, in ungleicher Bewegung bezüglich der Höhe und Tiefe der Intervalle.

b bietet ein Beispiel einer unterstelligen Verbindung der Thesis mit einer Arsis in ungleicher Bewegung bezüglich der Anzahl der Töne.

c 1 stellt eine unterstellige Verbindung der Thesis mit einer Arsis dar in ungleicher Bewegung in Anbetracht der verschiedenen Art der Intervalle (grosse und kleine Terz).

c 2 eine überstellige Verbindung der Arsis mit einer Thesis in derselben ungleichen Bewegung (ganzer und halber Ton).

Aus dieser Darstellung ergiebt sich hinlänglich die Sorgfalt, mit welcher die Alten die Tonfortschreitungen in ihren Kompositionen behandelten. Es erübrigt nun noch der Nachweis über die Aufschlüsse, welche uns die Lehre von den Bewegungen über die Natur der Neumen giebt.

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, dass der Podatus und der Clivis die Hauptbewegungen darstellen, nämlich der Podatus die Arsis, der Clivis die Thesis. Die verbundenen Neumen sind nur zusammengesetzte Bewegungen in Nebenstellung. Der Pes flexus ist ein Podatus und ein Clivis, also Thesis nebengestellt mit der Arsis verbunden statt , die Flexa resupina besteht aus einem Clivis und einem Podatus, also aus einer Verbindung von einer Arsis mit einer Thesis in Nebenstellung statt . Auch die mehrtheiligen Neumen lassen sich so zergliedern, z. B. der Pes flexus resupinus besteht aus einem Podatus, einem Clivis und wieder einem Podatus. Es ist der Arsis eine Thesis, und dieser Thesis wieder eine Arsis angefügt.

Nachdem ich die Lehre Guido's von den Bewegungen ohne Unterbrechung zu Ende geführt, obliegt mir noch auch die Kommentare dazu zu besprechen und meine Erklärung der Ueber- und Unterstellung, praepositionis und suppositionis zu begründen.

Die Kommentare sind folgende:

1) Ein Manuscript von Monte Cassino „De musica antica et nova", welches im 86. Kapitel „de conjunctione arsi et thesi omnis neumae" handelt, Coussemaker, L'histoire de l'harmonie p. 175.

Dieser Auctor erklärt die überstellige Bewegung so: Eine Bewegung ist zu einer andern überstellig, wenn ein Ton oder was immer für eine andere Bewegung in die Höhe gestellt ist, dieser Bewegung entspricht eine andere und ist die unterstellige, suppositus. Als Beispiele stellt er zwei Clivis übereinander mit der Bezeichnung Supposita praeposita und zwei Podatus mit der Bezeichnung Praeposita supposita. Aus diesen Beispielen lässt sich nicht erkennen, welche Bewegung die überstellige und unterstellige sei, da sie beide in der Stellung gleich sind, im ersten zwei Clivis, im zweiten zwei Arsis übereinanderstehen.

2) Ein Manuscript der Bibliothek zu Mailand, welches den Text des Micrologus des Guido enthält und demselben zur Seite eine Erklärung desselben setzt. Coussemaker l. c. Die Beispiele sind aus liturgischen Büchern entnommen und enthalten mehrere Bewegungen, so dass sich nicht mit Bestimmtheit angeben lässt, welche sich auf die genannte Bewegung bezieht. Ueberdies sind die Beispiele in Neumen ohne Linien geschrieben, die wegen der hier beobachteten relativen Stellung wohl sich im Allgemeinen deuten, aber die Uebersetzung in Guidonische Schrift nicht alle und gerade die hierher bezüglichen nicht möglich machen lassen, da die Texte in den liturgischen Büchern sich nicht alle finden.

3) Aribo Scholasticus erklärt in seiner Musica (Gerbert Script. II p. 227) auch diese Stelle Guido's. Er erklärt die Ueberstelligkeit durch den Text „Clarum decus", dem aber die Noten fehlen, und der auch in den liturgischen Büchern nicht zu finden ist. Dagegen finden wir seine Ansicht deutlich im folgenden Kapitel p. 228, ja in der Ueberschrift dieses Kapitels selbst ausgesprochen. „Von der Zweckmässigkeit der Bewegung, welche man die überstellige (praepositus) nennt und dass sie nur im Aufsteigen stattfinden kann. Die überstellige Bewegung ist am zweckmässigsten, wenn die erste Bewegung einen Ton aufwärts schreitet, und die überstellige (praepositus) mit Ueberspringung des Halbtones wieder um einen Ton aufwärts schreitet, nämlich ; hier ist klar ausgesprochen, dass die zweite Bewegung, wenn sie höher steht, die überstellige (praepositus) heisst. Ferner sagt er in demselben Sinne: „Auch kann die überstellige Bewegung in einem Diton (grosse

Terz) aufsteigen, dass sie zum Anfang der vorausgehenden eine Quint beträgt [Notenbeispiel].

Die Erklärung Aribos stimmt also vollkommen und unbestreitbar mit der von mir gegebenen.

4) Johannes Cotto führt in seiner Musica (Gerbert, Script. II p. 263[b]) die Worte Guido's fast wörtlich an, giebt aber bei der unterstelligen Bewegung noch an „motus motui suppositus, id est in inferioribus positus". Auf eine nähere Erklärung durch Beispiele geht er nicht ein, indem er fürchtet dem Leser langweilig zu werden, da jeder dieses von selbst einsehen kann, wenn er die Gesänge untersucht. Selbstverständlich kann er hier nicht die vorhergehenden Bewegungen auf die folgenden beziehen, wenn er das Fortschreiten der Melodie beobachten will, sondern er muss untersuchen, welche Bewegung folgt, und bestimmen ob sie über, unter, bei oder zwischen der vorhergehenden steht.

5) Johannes de Muris, Speculum musicae lib. VI cap. 59 (Coussemaker, Script. T. II p. 296 ff.) verbreitet sich ausführlich über die von Guido angeregte Bewegung der Töne. Er betrachtet aber die aufeinander folgenden Bewegungen gerade in umgekehrter Weise. Er erklärt richtig, die Bewegung heisst (praepositus) überstellig, wenn die erste Konsonanz tiefer ist als die zweite, und doch giebt er als Beispiel für eine Verbindung der Arsis mit der Thesis in überstelliger Bewegung an: [Notenbeispiel], aber auch [Notenbeispiel: quando natus], also gerade den entgegengesetzten Fall, was von Unsicherheit zeigt. Dass er seiner Sache nicht gewiss war ersieht man aus seiner Erklärung der unterstelligen Bewegung. „Videtur", sagt er, „autem motus suppositus, quantum ad cantum, esse contrarius motui proposito" und fährt dann richtig fort: „Eine Bewegung heisst einer andern unterstellt, wenn die erste im Gesang höher steht als die zweite." Nach dieser ganz richtigen Erklärung ist ohne Zweifel die zweite Bewegung die unterstellige. Allein gegen den offen daliegenden Sinn seiner Erklärung führt er doch folgende Beispiele an als Verbindungen, in denen die Arsis der Thesis unterstellt ist (Arsis thesi) [Notenbeispiel: Ti-me - te So - lem]. Dieser offenbare Widerspruch mag ihm vielleicht den Ausdruck „es scheint" („videtur") abgerungen haben. Dieselbe Verwechslung zieht sich aber auch durch die nebengestellten Verbindungen hin; z. B. heisst es zu dem Beispiel [Notenbeispiel: O sa - pi - en-tia] Arsis thesi, und zu Beispiel [Notenbeispiel: Rex au-tem] Thesis arsi.

Sollte diese Abweichung etwa im Abdrucke liegen, in dem mehrere Ungenauigkeiten vorkommen, zum Beispiel findet sich viermal die unbestimmte Formel Thesi arsi, oder Arsi thesi oder Thesi thesi, wo jedesmal bei einem Worte das s fehlt.

Wenn in diesem Kommentar auch die Beispiele meiner Erklärung widersprechen, so stimmen doch die Definitionen derselben mit der meinigen überein, die hiermit als begründet erscheinen dürfte.

Zusatz 13. Nahezu anderthalb hundert Jahre liegen zwischen Hucbald und Guido, welchen Fortschritt im polyphonen Satze von dem uns in Hucbald's Musica Enchiriodis die ersten Anfänge vorliegen, könnte man in diesem langen Zeitraume erwarten! Guido selbst ist von dem Vorzuge seiner Diaphonie gegen die Quinten-Parallelen Hucbald's so überzeugt, dass er diese hart, die seinige aber weich nennt.

Aber die Art der Diaphonie, welche Guido anführt, ist sehr wenig verschieden von der zweiten Art Hucbald's. Guido hat sich nur entschiedener der parallelen Bewegung in Quarten und Quinten abgewendet und strebt durch den von ihm zuerst betonten Occursus — das Zusammengehen der Stimmen — eine fliessendere Führung der Stimmen an.

Zur fünf- oder vierstimmigen Passion von Jakob Reiner.

Mit dieser Ueberschrift enthält die Nummer 11 der „Monatshefte" vom vorigen Jahre einen Artikel aus der gewandten Feder des in musikalischen Forschungen unermüdlichen Herrn P. Anselm Schubiger in Einsiedeln, wodurch ich zu Gegenwärtigem veranlasst werde.

In der Abhandlung über Jakob Reiner (Monatshefte 1871, Nr. 7) habe ich unter „Handschriftliche Werke" von dessen 3 Passionen (nach den Evangelien von Markus, Lukas und Johannes) gesagt, dass sie „sehr alten Manuscripten" (Proske) entnommen, sich fünfstimmig in der bekannten Proske'schen Bibliothek in Regensburg befinden. Hier, in Weingarten, sei in Stimmen mit der Jahreszahl 1778 ein vierstimmiges „Arrangement" derselben Kompositionen, „das nicht wohl von Reiner herrühren kann", womit ich andeuten wollte, diese „Umarbeitung" enthalte viele mangelhafte, unrichtige Stellen.

Herr P. Schubiger neigt sich nun in seinem oben bezeichneten Artikel zur gegentheiligen Anschauung: Herr Schubiger glaubt, die Passionen nach Lukas und Johannes seien ursprünglich, von Reiner also, vierstimmig komponirt worden; die Passion nach Markus

wird als originaliter fünfstimmig zugestanden, dabei aber meine Behauptung bezüglich der Fünfstimmigkeit falsch aufgefasst.

Meine heutige Ansicht hierüber ist, zum Theil abweichend von der in den „Monatsheften“ seiner Zeit niedergelegten, folgende:

„Reiner hat seine 3 Passionen fünfstimmig komponirt. Das in Weingarten befindliche Manuscript derselben ist nicht ein „Arrangement“, eine Umarbeitung, zu 4 Stimmen, sondern lediglich entstanden durch das Hinweglassen — Verlorengehen? — der quinta vox.“

Bevor ich zum Beweise hierfür übergehe, glaube ich noch Folgendes bemerken zu sollen. — Wenn ich Reiner's Passionen fünfstimmige nenne, so will ich damit keineswegs sagen, — wie mich Herr Schubiger Seite 216 l. c. versteht —, alle Sätze seien fünfstimmig; ich will damit nur sagen: die höchste von Reiner verwendete Stimmenzahl betrage fünf.

Diesen Sprachgebrauch halte ich für einen allgemein gebräuchlichen und korrekten. So nennt meines Wissens alle Welt die Passionen von Suriano (Proske, Musica divina, 4. Band) vierstimmige, und doch kommen in denselben, nach dem damals allgemeinen und auch von Reiner befolgten Usus, neben vierstimmigen Sätzen solche von geringerer Stimmenzahl (Duo, Trio) vor. — Der 1. Band desselben Werkes („Messband“), von Proske selbst mit „Harmonias IV vocum continens“ bezeichnet, enthält ebenfalls solche, zu solomässiger Behandlung empfohlene (pag. LIX) Duo, Trio. — Hiermit fällt, glaube ich, von selbst weg, wenn Herr Schubiger S. 216 l. c. meint, ich halte die fünfstimmige Passion nach Markus für „unecht“, weil manche von deren Sätzen nur zwei- oder dreistimmig sind.

Die Gründe für meine oben dargelegte Ansicht sind diese:

1) Denke ich mir in der fünfstimmigen Passion die quinta vox hinweg, so habe ich, mit der grössten Genauigkeit beinahe, nichts anderes, als die vierstimmige Passion. Der Unterschied besteht einzig darin, dass die fünfstimmige eine Quart höher gesetzt ist, eine Tonhöhe, die für die Aufführung wohl auch passt, wofern man über gute Tenoristen zu verfügen hat. Mit andern Worten: Wenn man die Einzelstimmen der fünf- und vierstimmigen Passion mit einander vergleicht, so sind sie so gar wenig von einander verschieden, dass von einer „Umarbeitung“ unmöglich die Rede sein kann.*)

Solche Verschiedenheiten fand ich bis jetzt in der Passion nach Lukas z. B. nur zwei: bei paremus und et in mortem ire; je im Tenor. Und wäre die Zahl der verschiedenen Lesearten, der

*) Ich finde einen Satz, der eine Ausnahme hiervon macht. Joannes, 31: Non habemus regem ...; da haben wir zwei total verschiedene Kompositionen vor uns. Eine Schwalbe wird aber auch hier keinen Sommer machen!

Varianten, wirklich erheblich, so würde selbst dieses meine Behauptung nicht zu entkräften im Stande sein. Wer sich daran erinnert, dass fragliche Passionen niemals gedruckt, sondern durch Abschreiben verbreitet wurden, der wird mir gerne zugeben, dass solche Abweichungen in den Einzelstimmen die Folge eines lapsus calami oder nicht minder einer absichtlichen Veränderung, einer — wirklichen oder vermeintlichen — Verbesserung ..., durch irgend Jemand sein können, die am Wesen der Sache nichts zu ändern vermögen. In der That enthalten auch die Stimmen zur vierstimmigen Passion, weil aus späterer Zeit datirend, in Beziehung auf Noten, wie auf Textunterlage mehr — offenbare — Fehler, selbst Quintenparallelen, als die nach den sehr alten Manuscripten angefertigte Partitur der fünfstimmigen Passionen.

Ich sage daher: Da die Einzelstimmen beider Passionen nicht wesentlich von einander verschieden sind, so kann man hier von einem Arrangement nicht sprechen.

2) Hieraus allein folgt schon der weitere Theil meiner Behauptung, dass nämlich die vierstimmige Passion aus der fünfstimmigen nicht durch Umarbeitung, sondern durch blosses Weglassen der quinta vox entstanden ist.

Warum? Kann nicht auch die fünfstimmige Passion aus der vierstimmigen entstanden sein? Das heisst: hat nicht irgend ein „Späterer“ dem vierstimmigen Originale Reiner's eine fünfte Stimme hinzugefügt?

Meine im Obigen enthaltene Behauptung, dass bei Umarbeitung einer fünfstimmigen Komposition zu einer vierstimmigen mit den Stimmen, jedenfalls mit den Mittelstimmen, Veränderungen vorgenommen werden müssen, gilt sicher auch im Falle eine vierstimmige Komposition zu einer fünfstimmigen erweitert wird. Eine quinta vox, Mittelstimme, zu einer vierstimmigen Komposition hinzufügen und die andern Stimmen nicht verändern, hat zum nothwendigen Resultate ein musikalisches Unding oder eine Rarität!

Ich gehe aber noch weiter:

Die Untersuchung über unsere Frage, oder wie ich sage, der positive Beweis dafür, dass Reiner seine Passionen fünfstimmig komponirt habe, braucht sich nur zu erstrecken auf die beiden Passionen nach Lukas und Johannes: die Fünfstimmigkeit der Passion nach Markus wird, man erinnere sich des oben angeführten Sprachgebrauches, keinem Zweifel mehr unterliegen können; auch braucht fraglicher Beweis sich selbstverständlich nur auszudehnen auf jene Sätze, die eine quinta vox haben.

Hier nun etliche Sätze aus der vierstimmigen Passion (in die Oberquart transponirt und die Schlüssel der Raumersparniss wegen theilweise verändert):

Lukas, 2. Satz.

Dass bei diesem Satze eine Stimme unter dem Tenore fehlt, erkennt man sofort. Leere Quarten (bei †) sind verboten; durch das Unisono des Alt und Tenor treten sie noch greller hervor.

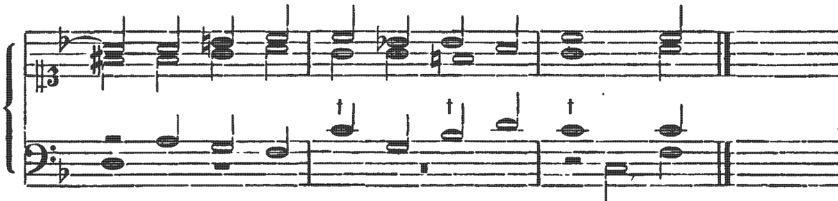
Lukas, 15. Satz.

Auch hier muss eine Stimme (im Basse) fehlen. Als Verstösse gegen die Regeln des Kontrapunktes führe ich an: Im 1. Takte ein unvermittelter Quartsextakkord; im 3. Takte: $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{3}$ geht auch nicht an; im 4. Ligatur mit Quart und Septime.

Lukas, 16. Satz.

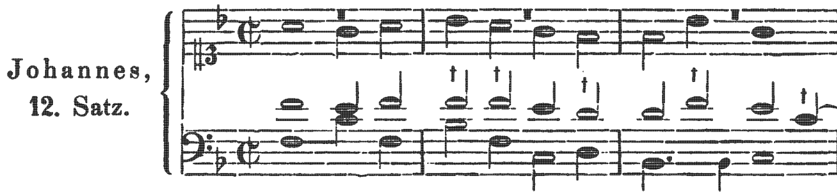
Dass hier eine Mittelstimme fehlt darüber wird man nicht zu rechten brauchen.

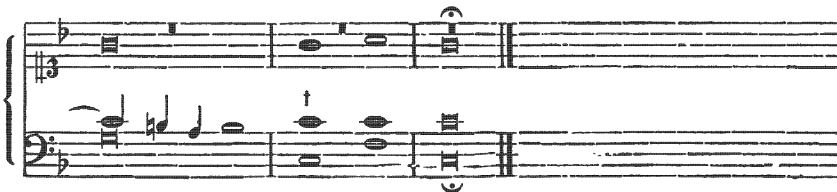
Lukas, 19. Satz.



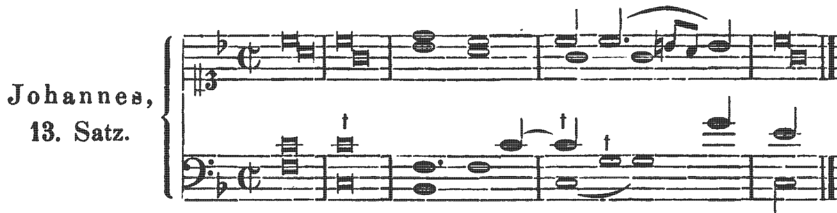
Diese sonst (d. i. im fünfstimmigen Satze) so schöne Stelle, namentlich weil sie sehr textentsprechend komponirt ist („Commovit populum"), wie leer klingt sie nicht in Folge der vielen Terzauslassungen (die nur in durchgehenden Vierteln und am Schlusse erlaubt sind).

Auch Stellen aus der Passion nach Johannes mögen Platz hier finden.





Jedermann wird sagen: Da fehlt eine Stimme; wahrscheinlich oben, vielleicht auch zwischen dem Tenor und Bass.



Wiederum: Auch hier muss etwas fehlen.

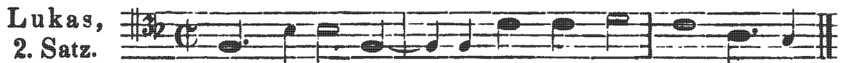
Dass diese Sätze mangelhaft, unrichtig sind, wie ich zu Beginn dieses Artikels sagte, unterliegt hiernach wohl keinem Zweifel. Einerseits enthalten sie vielfach Verstösse gegen die Regeln des Kontrapunktes, andererseits klingen sie so leer, dass man gezwungen ist, zu sagen: Hier fehlt etwas!

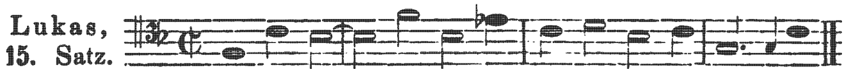
Fügen wir vorstehenden Sätzen aber die quinta vox bei, so erscheinen sie wie mit einem Zauberstabe berührt: Es ist weder ein

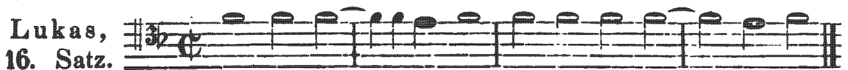
Verstoss gegen eine kontrapunktische Regel, noch gegen die Anforderungen des Wohllautes zu entdecken.

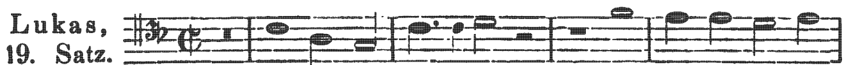
Um den Raum dieser Blätter nicht zu sehr in Anspruch nehmen zu müssen, stehe ich von Erstellung einer Partitur ab und setze die quinta vox der vorstehenden Sätze einzeln hierher, dem Leser überlassend sie in die obigen Partituren einzufügen.

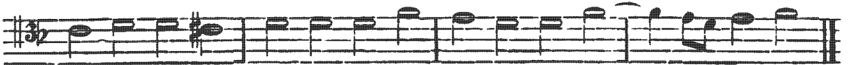
Quinta vox.











(Schluss folgt.)

Mittheilungen.

✻ Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Organ des germanischen Museums. Nr. 9. Arithmetische Räthsel (R. Peiper), Chrismon (Wattenbach), Verse gegen die Weiber (ders.), Sphragistische Aphorismen, Orakelfragen und Wassersagen (Dr. Frommann), Ein Seidenstoff des 15. Jahrh. (Essenwein), Chronik, Nachrichten. Der Stadt Lüneburg wird hier scharf zu Leibe gerückt, dass sie den kostbaren Silberschatz ihres Rathhauses verkaufen will.

✻ In der Zeitung „La Patrie de Genève" erscheint seit dem 11. Mai 1873 ein musikgeschichtlicher Aufsatz von Georg Becker: La Musique en Suisse. Notices historiques, biographiques et bibliographiques, der durch seine Reichhaltigkeit an werthvollem Materiale wohl verdiente durch einen Separatabdruck allgemeiner bekannt zu werden.

✻ Die Musik im XI., XII. und XIII. Jahrhundert. Nach de Coussemaker's „Histoire de l'harmonie au moyen âge", „Scriptores de musica medii aevi", und „l'art harmonique aux XII. et XIII. siècles" von F. A. Gevaert, in deutscher Uebersetzung von W. L. Neue Berliner Musikzeitung 1873 Nr. 39 u. ff. Eine sehr interessante und werthvolle Abhandlung, welche ein lebensvolles Bild der ältesten Musikzustände entwickelt.

✻ Beilagen: 1) Orlandus de Lassus, Fortsetzung. 2) Abbildungen zum Micrologus von Guido.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W., Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

V. Jahrgang. 1873.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von M. Bahn, Verlag (früher Trautwein) Berlin, Lindenstrasse 79. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 12.

Zur fünf- oder vierstimmigen Passion von Jakob Reiner.

(Schluss.)

Zu den Stellen nach Johannes:

Johannes, 12. Satz.

Johannes, 13. Satz.

Warum nicht alle Nummern durch das Hinweglassen der quinta vox so verdorben werden wie die angeführten, oder warum selbst in diesen manche Stellen leidlich sind, wie man sagt, ist leicht einzusehen. Eine fünfstimmige, nur auf das Dreiklangssystem basirte Komposition kann durch das Hinweglassen einer Mittelstimme, und das ist ja die quinta vox fast immer, nicht in allweg so verändert werden, dass sie dadurch total korrumpirt würde; immerhin sind noch 4 Stimmen vorhanden, um den Dreiklang geben zu können. Umgekehrt aber wird ein derartig vierstimmiger Satz, wenn wir auch nichts Erhebliches an ihm auszusetzen haben, durch das Hinzufügen der quinta vox schöner, vollständiger. Mit Rücksicht hierauf folgen die beiden ersten, von Hr. Schubiger vierstimmig angeführten Sätze hier fünfstimmig.

Discantus.
Altus.

Tenor.

Quinta vox.
Bassus.

Jetzt ist begreiflich, warum der Alt vom zweiten zum dritten Takt um eine Quinte fällt, anstatt, einfacher, um einen Ton zu steigen; begreiflich die Leere des Vierstimmigen im vierten Takte, entstehend durch den Wegfall der Quinte. — Aehnlich im dritten Takte des zweiten von Hr. Schubiger citirten Satzes. Fünfstimmig heisst er:

Aus dem Bisherigen folgt nun mit Gewissheit, dass die quinta vox bei fraglichen Passionen wesentlich sei; dass ihr Weglassen das Ganze alterire.

3) Im Folgenden gehe ich einen Schritt weiter und beweise, dass sie von Reiner herrührt und nicht, wie Hr. Schubiger S. 217 l. c. meint, von einem „Späteren" hinzugefügt worden sei.

Frage ich mich: Hat Jakob Reiner Sätze komponirt, wie sie in den vierstimmigen Passionen vorkommen? Die Antwort ist ein entschiedenes Nein; keines der mir bekannten Werke Reiner's enthält eine derartige Stelle. Ohnehin kommen solche Sätze, mit leeren Quinten und Quarten, im Zeitalter Reiner's (1560—1606) gar nicht mehr vor, sondern gehören wohl dem ersten Zeitalter der Niederländer an, zwischen 1300—1400 etwa.

Um Reiner's vier- und auch dreistimmige Kompositionsweise vorzuführen, mögen aus seinen fünfstimmigen Passionen etliche Sätze hier eine Stelle finden:

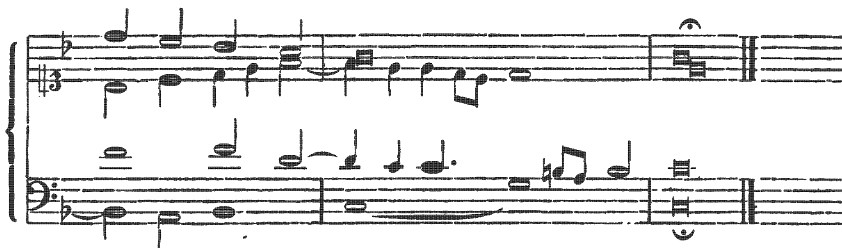
Markus,
9. Satz.
„A 4."

In der Passion nach Lukas findet sich kein „Quatuor“; ich führe deswegen hier an:

Lukas, 9. Satz. „Trium.“

Altus.
Tenor.
Bassus.

Johannes, 32. Satz.



Ferner verweise ich auf ein vierstimmiges Werk Reiner's, auf die „Cantica Sive Mutetae ex Sacris desumptae ad 4 .... voces. .. His accesserunt adhuc aliae Compositiones Super Canticum B. Mariae Virginis Magnificat.“ Konstanz, Leonhardt Straub, 1595.

Aus den eben angeführten Sätzen und diesen Kompositionen ist zur Genüge ersichtlich, wie Reiner vierstimmig komponirt, d. h. dass die Passionen in vierstimmiger Fassung nicht von ihm sein können. — Ist der Schüler Orlando's auch, wie sein Lehrer, spekulativ; sucht er also, seiner Zeit vorauseilend, nach neuen Wendungen, neuen Harmonien u. s. f. — zu einem Verstosse gegen die Grammatik des Kontrapunktes kommt es hierbei nicht; Reiner ist diesfalls nicht revolutionär. — Bei dem entschieden hervortretenden Hinneigen Reiner's zur Vielstimmigkeit, sodann — seine drei- und vierstimmigen Kompositionen bilden einen sehr kleinen Theil seiner zahlreichen Werke — vermag man ebenfalls nicht ihm die Autorschaft solcher Sätze zuzuschreiben, die, wie die oben aus den vierstimmigen Passionen citirten, „leer“, „dünn“ und wie diese Bezeichnungen alle heissen, klingen.

Kurz: ein näheres Eingehen auf die Werke Reiner's, ein Bekanntwerden besonders mit seiner vierstimmigen Kompositionsweise, bringt in uns die Ueberzeugung hervor, dass die vierstimmigen Passionen nicht von Reiner herrühren können. Da nun die Autorschaft der fraglichen Passionen unserm Jakob Reiner ohne allen Zweifel zusteht, so kommen wir zum Schlusse: Reiner hat die fünfstimmigen Passionen komponirt; aus diesen sind durch Weglassen — Verlieren? — der quinta vox die vierstimmigen entstanden — quod erat demonstrandum. —

Ueber dieses Abhandenkommen der quinta vox bei den letzten Passionen glaube ich noch beifügen zu sollen: Kurze Zeit nach Reiner's Tode (1606) kamen über das Kloster Weingarten böse Zeiten; zunächst der dreissigjährige Krieg. Die Schweden plünderten es nicht weniger als dreimal aus; solches geschah in den Jahren 1632, 1634 und 1646. Im Jahre 1632 wurde das Archiv des Klosters theils zersört, theils zerstreut. Das Jahr 1646 sah einen Ueberfall

des Klosters durch Wiederhold, wodurch der Abt in eine halbjährige Gefangenschaft gerieth.*)

Nicht besser erging es dem Kloster Weingarten im Anfange des spanischen Erbfolgekrieges „bei der Invasion der Franzosen und Exekution der Bayern".

Es ist somit das Abhandenkommen der quinta vox, genauer: der weiteren Tenorstimme zu den Passionen nach Lukas und Johannes, im Zeitraume vom Tode Reiner's bis zum Jahre 1745, in welchem P. Meingos Rottach (geboren zu Leutkirch; als Komponist, Organist und Bassist berühmt; gestorben 1760) die „neueren" Stimmen, Orgel- und Violonbass, nach damaligem Brauche, anfertigte, nicht allein durch die Annahme eines zufälligen Verlierens, sondern mehr noch durch die Zeitereignisse erklärlich.

Noch bemerke ich über das hier befindliche Manuscript fraglicher Passionen: Es besteht aus 6 Stimmheften. Diese sind: Canto I^mo^, Alto I^mo^, Alto II^do^, Tenore I^mo^, Basso I^mo^ und Basso II^do^, und sind die beiden Altstimmen und die beiden Bassstimmen gleich. Ausser den drei Passionen Reiner's kommt noch die nach Matthäus, von Orlando komponirt, darin vor. Alle Stimmen sind von einer Hand geschrieben, mit Ausnahme des Alto II^do^. Da die Stimmen die Jahreszahl 1778 tragen, so haben sie natürlich Taktstriche, so jedoch, dass nicht vier, sondern nur zwei halbe Noten in einen Takt genommen sind. Das Aushalten der Note 𝅜 am Schlusse, bis die andern Stimmen zu Ende gekommen, ist theils nach jetziger Manier vollständig angegeben, theils abgekürzt, wie ursprünglich in den Einsiedler Exemplaren. In den meisten Stimmen ist Reiner als Komponist genannt („Reineri"). Bei den einzelnen Nummern ist angegeben, von welchen Stimmen sie gesungen werden. So heisst es z. B. in der Passion nach Markus in der Sopranstimme bei Nr. 1: T., d. h. wohl: Tutti; bei Nr. 4: C. A., d. i. Canto, Alto. — In derselben Stimme finde ich unter Nr. 8 die Inschrift: „C. C.", das bedeutet nun sicher 2 Canti und wirklich kommt diese Nummer in der fünfstimmigen Passion für 2 Canti vor. Aus genannter Inschrift lässt es sich daher auch beweisen, dass die Passion nach Markus fünfstimmig war. (Wahrscheinlich ist der Canto II^do^, der bei der in Rede stehenden Passion die quinta vox ist, in das weitere Sopranheft eingetragen gewesen, das hier fehlt.)

Warum ich für die Passionen nach Lukas und Johannes einen analogen Beweis nicht liefern kann? Die quinta vox ist in beiden

*) Dr. Sauter, Kloster Weingarten; Michael Grimm, Versuch einer Geschichte des Klosters Weingarten. — Einen Passus, den Grimm S. 192 anführt, will ich, „zu Nutz und Fromm" der Herren Komponisten, hersetzen: „1632. 6. Juli. Bei dieser Gelegenheit muss noch erwähnt werden, dass die Feinde den Komponisten (?) des Klosters einfingen und ihn nöthigten, ein Siegeslied auf die Eroberung Biberachs in Noten zu setzen."

Passionen Tenor; hier aber ist nur ein Tenorheft vorhanden! Schliesslich noch Eines: Dem mir unbekannten — Barbar, der zum Verleimen einer Windführung in der sogenannten Grossen Orgel (4 Manuale und Pedal; Pfeifenzahl: 6666) dahier kein anderes Papier zu finden wusste, als das erste Notenblatt des Canto I^{mo} fraglicher Passionen, den Anfang der Matthäus-Passion von Orlando enthaltend, sei hiermit ein entsprechendes Denkmal gesetzt!

Weingarten (Württemberg). **Ottmar Dressler.**

Ein Nachtrag zu Heinrich Faber.

(Monatshefte 2. Jahrg. 1870 p. 29.)

In der Biographie Heinrich Faber's ist Seite 29 das Compendium von Adam Gumpeltzhaimer nach Christoph Rid's Bearbeitung (Augustae Vindelicorum 1618) angeführt. Herr P. Sigismund Keller in Einsiedlen ist im Besitze der 1. Ausgabe von 1591 und theilt mir darüber Folgendes mit. Der Titel lautet:

COMPEN- | DIVM MV- | sicae, pro | illius artis tironibus. | A | M. Heinrico Fabro Latinè con- | scriptum, & à M. Christophoro Rid | in vernaculum sermonem con- | versum, nunc praeceptis | & exemplis | auctum | Studio & operâ Adami | Gumpelzhaimeri, T. || AVGVSTAE | Excusum typis Valentini Schönigij. | Anno M.D.XCI.

In klein hoch 4°.

Auf derselben Seite 29 der Monatshefte 1870 ist ein Werk von Gumpeltzhaimer angeführt (Compendium musicae latino. germanicum, 3. Ausgabe 1600), welches dem Titel nach mit obigem in gar keiner Verbindung zu stehen scheint. Die Stiftsbibliothek in St. Einsiedlen (Schweiz) besitzt von diesem Werke die 5. Ausgabe: „Compendium Musico Latino-germanicum. Studio et operâ Adami Gumpelzhaimeri, Trospergii Boij. Nunc editione hac quinta non nusquam correctum et auctum. Augustae, Typis et Impensis Valentini Schoenigii M.DC.XI." In klein hoch 4°. Durch einen Vergleich dieser beiden scheinbar verschiedenen Werke von 1591 und 1611 hat sich nun herausgestellt, dass beide ein und dasselbe Werk sind und die späteren Ausgaben von 1600, 3. Auflage, und 1611, 5. Auflage, sich nur durch Hinzufügung von zahlreichen Beispielen von der ersten unterscheiden, so dass meine früher ausgesprochene Vermuthung sich jetzt thatsächlich nachweisen lässt.

Der ersten Ausgabe von 1591 fehlt das deutsche Vorwort des Druckers, welches sich in der 3. und 5. Ausgabe befindet. Die Dedikation ist überschrieben: „Splendore generis Ornatis, Pietatis, Virtutis et Doctrinae studiosis adolescentibus Johan: Georgio Haermanno, Hieronymo Herwarto, Paulo Rämo, Johan: Huldarico

Linchio, Friderico et Joh: Fridelico Saliceis Grisonibus, Matteo Mentarto; Nec non optimae spee pueris Georgio Sigismundo Fabricio, Matthaeo Hürzelio, Hieremiae Puraunero, Philippo Henischio, Danieli Oppenriedero Reinhartshofensi, Matthaeo Henningo, Joachimo Prinnero, Joh. Leuschnero Franco, Hieronymo et Tobiae Zabijs, Marcello Theodorico Neoburgensi, Georgio Knophio Dantiscano, Christophoro Hafnero, Lucae Fischero, Antonio et Magno Jacobo Seitzijs, Henrico Schot Tyrolensi, Friderico Davidi et Marco Antonio Schalleris, Magno Widemanno, discipulis percharis S. P. Adamus Gumpeltzhaimerus, T." Wir lernen daraus zugleich eine Anzahl Schüler Gumpelzhaimer's kennen. Unterzeichnet ist sie: Mense Novembr. 1590. Augustae Vindelicorum. Die Dedikationen der 3. und 5. Ausgabe sind sowohl neu geschrieben als auch an andere Männer gerichtet. Die zur 5. Ausgabe ist unterzeichnet: Augustae Vindelic. Cal. Januarij A. S. N. M.DC.XI. Der Inhalt des Werkes ist nur wenig verändert und unterscheidet sich mehrentheils durch Hinzufügung von zwei- und mehrstimmigen Beispielen, sowohl von Gumpelzhaimer, als von anderen Komponisten, wie ich es bereits Seite 29 (1870) angezeigt habe. Was nun mit den Angaben Gerber's zu machen ist (siehe Monatsh. 1870 S. 29), der eine Ausgabe von 1618 mit ähnlichem Titel wie die erste von 1591 verzeichnet, und noch andere von 1653 und 1665 hinzufügt, lässt sich schwer entscheiden. Entweder ist der Wortlaut des Titels falsch, oder die Jahreszahlen — oder beides.

Rob. Eitner.

Ein Capriccio.

Als die musikalische Wissenschaft noch einsam und verlassen unter den übrigen Schwestern dastand und wie die aus dem Paradiese verbannte Peri von einer Himmelspforte zur andern schwebte, überall vergebens um Einlass bittend (wie Schletterer so treffend sagt), da erschienen die literarhistorischen Zeitschriften als wahre rettende Engel, welche der Verstossenen nach langem Bitten und Flehen ein Plätzchen in ihren Spalten anwiesen. Für die musikalische Wissenschaft selbst war zwar dadurch wenig gewonnen, denn der Leserkreis dieser Zeitschrtften betrachtete den Artikel als einen Eindringling und Fremdling und die musikalische Welt erhielt kaum Nachricht von der Existenz desselben. Seit 5 Jahren hat sich nun auch die musikalische Wissenschaft durch ein einheitliches Zusammenwirken ihrer Jünger einen Platz erobert, von dem aus sie wirken und schaffen kann und nicht mehr nöthig hat bei anderen historischen Zeitschriften um eine Spalte Raum zu betteln, und dennoch finden sich immer noch musikwissenschaftliche Aufsätze in anderen Blättern vor. Wir wollen nicht untersuchen, ob die Herausgeber von wissen-

schaftlichen Zeitschriften der Musikwissenschaft jetzt selbst ein lebhafteres Interesse entgegenbringen und ihr gern ein Plätzchen einräumen, oder ob die Verfasser derselben durch andere Motive bewogen in andere Häuser naschen gehen; jedenfalls sollten dabei aber tiefere Gründe obwalten und höhere Zwecke verfolgt werden als nur der eine: den Artikel um jeden Preis gedruckt zu sehen. Der musikalischen Wissenschaft kann es nur von Nutzen sein, wenn andere Wissenschaften von ihr Notiz nehmen und sie in ihr Bereich ziehen, denn je grösser der Kreis der Kenner uud Verehrer wird, je mehr kann sie emporblühen und sich entwickeln, doch sollten die musikalischen Schriftsteller selbst prüfender zu Werke gehen und besser auswählen, womit sie sich in anderen Kreisen Freunde und Verehrer erwerben können. Allgemein interessante Darstellungen von einzelnen Abschnitten der Musikgeschichte, populär geschriebene Biographien alter Meister, oder den Sinn für alte Musikinstrumente, alte Druckwerke und Manuscripte im Publikum erwecken, dies wäre die wahre Aufgabe um in nicht musikalischen Blättern für die Sache zu arbeiten, und darin könnte von den musikalischen Schriftstellern aus weit mehr geschehen und mit grossem Erfolge gewirkt werden. Die Aufgabe, die sich die Gesellschaft für Musikforschung gestellt hat und die in ihren beiden Unternehmungen: Monatshefte für Musikgeschichte und Publikation älterer praktischer und theoretischer Werke zum Ausdrucke gelangt, muss unbeirrt vom Geschmacke des Publikums durchgeführt werden; doch aus ihren Erforschungen und Veröffentlichungen das Resultat herausziehen, dem Publikum in geschmackvoller Weise darbieten und dasselbe nach und nach einweihen in die alte Kunst: dies wäre eine wichtige Aufgabe in anderen Blättern für die Musikwissenschaft zu wirken und ihr diejenige Ausbreitung zu geben, die ihr noch so sehr fehlt. **A.**

Verzeichniss öffentlicher Bibliotheken Deutschlands, in denen Musikwerke aufbewahrt werden.

Herr Moritz Fürstenau hat in den „Mittheilungen des kgl. sächsischen Alterthumsvereins" (23. Heft, Dresden, Druck von C. Heinrich 1873, p. 41—58) einen werthvollen Beitrag zu dem in den Monatsheften 1872 Nr. 1 und 2 veröffentlichten Verzeichniss öffentlicher Bibliotheken geliefert, betitelt: Mittheilungen über die Musikaliensammlungen des Königreichs Sachsen, und mit gütiger Erlaubniss des Herrn Verfassers theilen wir hier auszugsweise das dort als neu Hinzugefügte mit.

Augustusburg. Pfarrkirche. Enthält an praktischer Musik des 16. und 17. Jahrhunderts: Symphoniae jucundae 1538, Agenda,

d. i. Kyrchenordnung, Leibzig 1540, Heinr. Hartmann's 1. Thl. Confortativae sacrae 1618, Bodenschatz's Florileg. 1618 und 1621, Handl's Opus musicum 1587, M. Praetorius Musae Sioniae 1607, von Hammerschmidt 4 und von Samuel Seidel (sic?) 2 Werke.*)

Bautzen. 1. Stadtrathsbibliothek. 13 Werke von Lassus, Michael Jonsore (soll wohl Tonsor heissen) Cantiones, Ingolstadt 1566. Luyton, Cantiones 1603, u. a.

2. Die Domstiftsbibliothek besitzt unter andern eine Meissner Agende von 1512, Joanelli Thesaurus 1668 (soll 1568 heissen).

Borna. Pfarrkirche. Besitzt von Hammerschmidt die sechsstimmigen Fest- und Zeitandachten 1671 und Zeutschner's Kirchen- und Hausfreude 1661.

Dresden. Das Verzeichniss der dort vorhandenen Musikalien ist etwas ausführlicher mitgetheilt als das in den Monatsheften 1872 Nr. 1, und verweisen wir auf jenes.

Freiberg. Die Gymnasialbibliothek besitzt folgende Manuscripte: Roger Michael: Te Deum laudamus 6 voc. 1595. — Ph. de Monte: Missa super Mon coeur se recommande à vous. — Lasso: Missa super Veni in hortum. An Druckwerken nur Jaches Wert's Modulationes, Noriberg. 1606. (Wenn die Jahreszahl richtig ist, so wäre dies eine bisher unbekannte Ausgabe, denn 1583 erschienen sie zum letzten Male.)

Gelena. Pfarrkirche. Besitzt Hammerschmidt's musikalische Andacht, 1. und 2. Thl. 1659; Casp. Chrysost. Durandus' Exultans Halleluja, 1667; Const. Dedekind's Sonderbare Seelenfreude 1672; Nicol. Niedt's musik. Sonn- und Festtagslust 1698 und Christian Demelius' Vortrab der von C. D. gesetzten Motetten. 1700.

Geyer. Pfarrkirche. Walliser's Ecclesiodae 1614 (unbekannte Ausgabe), Vulpius' 1. Thl. deutsche Sprüche 1615, und 1 Ms. mit liturgischen Gesängen aus dem 17. Jahrhundert.

Kleinrörsdorf. Die Pfarrkirche besitzt eine Anzahl lateinische Gesänge im Manuscript.

Klingenthal. Pfarrkirche: Adam Krieger's Neue Arien 1667 und Alb. Schopp's Exercitia voris (soll vocis heissen) 1667.

Pegau. Die Kirchenbibliothek besitzt Herm. Schein's Cantional von 1627 und ein Manuscript in gross Folio: Cantica sacra veteris ecclesiae selectiora. Curavit M. Mathias Detzschelius.

Schwarzenberg. Kirchenbibliothek. Hammerschmidt's musik. Andachten 1641, geistl. Dialoge 1645, musik. Gespräche 1655, Fest-, Buss- und Danklieder 1658, Kirchen- und Tafelmusik 1662, Missae 1663 und Fest- und Zeitandachten 1671. Von Samuel Capri-

*) Die Werke späterer Zeit hat Herr Fürstenau nicht berücksichtigt.

cornus: Jubilus Bernhardi in 24 partes 1660 und geistl. Concerte 1663. Von Briegel: Evangel. Blumengarten 1666. Joh. Krüger's Meditationum music. 1626. Joh. Mart. von Nürnberg: Musikal. Seelenerquickung 1664 und von Vintzius die Missae 1630.

Ich füge hier noch eine Bibliothek hinzu über die ich im Jahre 1871, als das oben genannte Verzeichniss angefertigt wurde, keine Nachricht erlangen konnte:

Aachen. Stadtbibliothek. Gedruckter Katalog (Aachen 1834. J. J. Beaufort. 8°. 479 pp.). Unter der Abtheilung „Gesang" sind folgende ältere Werke verzeichnet: Airs de differents autheurs, mis en tabulature de Luth. Par Gab. Bataille. Paris 1604. Wollici Enchiridion musicae. Paris. 1512. 4°. Recueil (nouveau) de chansons choisies, à la Haye 1726. 6 vol. in 8°. Ausserdem unter den Mss. ein Codex in Fol. aus dem 15. Jahrh., betitelt: Chronicon sainense et Nassawiense, in welchem sich ein Lied mit Melodie befindet: „Ind alls man singet vnd alls man spricht, die Herren die streitten dapferlich zu Honnauff auf der Heide" etc.

Ausserdem seien noch einige nähere Angaben über die

Bibliothek der Musikfreunde des österreichischen Staates in **Wien** hier angefügt, deren Katalog, Klasse II, praktische Musik des 16. und 17. Jahrh. mir jetzt vorliegt. Der Katalog selbst ist mit einer Sorgfalt angefertigt und zeichnet sich durch eine so vortreffliche Uebersichtlichkeit und Ausführlichkeit aus, dass er in seiner Weise ein Unicum ist. Jede Seite ist in 6 Kolonnen getheilt; die erste Kolonne enthält die Namen der Komponisten in alphabetischer Ordnung, nebst der Angabe ihres Amtes oder Titels und der Stadt wo sie lebten; die zweite Kolonne giebt den Titel des Druckwerkes an, oder, wenn sich die Komposition in einem Sammelwerke befindet, die Anfangsworte des Textes; die dritte Kolonne verzeichnet die Signatur oder bei Sammelwerken den Herausgeber; die vierte Kolonne ist getheilt in die Unterkolonnen: Partitur, Klavier-Auszug, Stimmen, Kopiatur; die fünfte giebt die Anzahl der Stimmen oder Bücher an und die sechste Kolonne ist zu biographischen Anmerkungen über den Komponisten bestimmt. An Autornamen zählt der Katalog 463 auf und an Druckwerken 197 und 1 Manuscript (Geistliche Lieder und Gesänge zu 4—8 Stimmen von 1608). Die Druckwerke sind meistens komplet und umfassen die Zeit von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts hinein. Ich theile eine kleine Auswahl mir bisher unbekannter, oder überhaupt seltener Werke mit: Georg Arnold 4 Missae 1672, Paul Aretinus Responsoria 1544, Guliel. Bart Missae 1674, Gios. Belloni Messa e Motetti 1606, Franc. Bendusi de Balli 1553, Simon Boyleau Madrigali 4 voc. 1546, Ant. Caldara Sonata 2 Viol. op. 2, 1701, Giac. Carissimi Sacri concerti 1675, Hieron. Carli Motetti 1554, Joh. Bapt.

Chinelli Missarum 1651, Hippol. Ciera Madrigali 1554, Fab. Costantini Selectae Cantiones (varior. auct.) 1614, Giov. Croce 7 Psalmi poenit. 1599, Joh. Crüger Meditation. music. Paradisus I. II. 1626, Gislenus D'Oré Motetta et Psalmi 1673, Christ. Erbach Modor. sacror. sive cant. 1604, Bened. Faber Sacr. Cant. 1604, Werner Fabricius geistl. Arien 1662, Alfonso Ferabosco Madrigali 1542, Franc. Foggia Missae 1663, Dom. Freschi Messa 1660, Heinr. Grimm Prodromus mus. eccles. 1636 und Missae 1628, Rom. Honorius Messe conc. 1645, Maestro Ihan Madrigali 1541, Bern. Jobin Lautenstücke 1572, Leonarda Isabella Motetti op. 12, 1686. Reinh. Keiser Friedenspost in 3 Act. 1715, Partitur, Mich. Lohr deutsche Kirchengesänge mit 7 und 8 St. 1629, Martoretta sacr. cant. 5 voc. 1566, Giov. Melfio Madrig. 1556, Rin. da Montagnana Motetti 1563, Motetti labirinto 4 libri 1554, Samuel Michael Psalmodia regia mit 2—5 St. 1632, Tob. Michael Seelenlust 1634—35, Paul Quagliati Motecta octon. 1612, Joh. Georg Reuschel Decas Missar. 1666, Aless. Romano Le Virgine, Madrig. 1554, Joh. Rude Flores musicae, Lautenbuch 1600, Salvat. Sacchi Missa, Motect., Magnif. 1607, Joh. Herm. Schein Cymbalum Sion. 1615, Opella nova 1. und 2. Thl. 1626—27, Fontana d'Israel 1651 und Symbolum 1628, Sigism. Salblinger Concentus 8, 6, 5 et 4 voc. 1545, Paul Schedius Cantion. 1566, Ces. Tudino Madrigali 1554, Gasp. de Verlit Missae et Motecta 1661 und 1668, Ant. Vermeeren Missae et Motetta 1665, Sim. Vesi Salmi conc. 1646.

Rob. Eitner.

Recensionen.

SCHLETTERER (H. M.), Die Entstehung der Oper. Ein Vortrag gehalten am 21. Februar 1872 von ... Nördlingen. Druck und Verlag der C. H. Beck'schen Buchhandlung. 1873. 8°. VI und 112 Seiten. Pr. 15 Sgr.

Der Vortrag wurde in Augsburg zum Besten des Invalidenfonds gehalten, und da die kurz gemessene Zeit einen guten Theil der Arbeit vernichtet haben würde, so fühlte sich der Verfasser veranlasst die vollständige Ausarbeitung des Themas durch den Druck zu veröffentlichen. Absolut Neues bietet die Arbeit nicht, doch ist das bisher Bekannte und in verschiedenen Werken verstreute Material gesammelt und in geschickter Weise geordnet und verwerthet. Wie in so manchen anderen Fächern der Musikgeschichte, fehlt uns auch hier noch so gut wie Alles. Was wir bis jetzt übér die Oper besitzen sind Fragmente. Es fehlt nicht nur an einer Uebersicht (einer Bibliographie) über den Stoff, sondern auch zum Theil die Kenntniss der Werke selbst. Kiesewetter und Otto Lindner haben zwar Manches ans Tageslicht geschafft, doch was will das sagen zu der Masse des Stoffes? Das Schletterer'sche Buch ist ganz vortrefflich geeignet von Neuem anzuregen und dient zugleich zum Leitfaden für weitere Forschungen. Dieses Verdienst ist der kleinen Abhandlung mit vollem Recht zu-

zusprechen. Auch den Dilettanten ist das Buch sehr zu empfehlen, da es interessant und schwungvoll geschrieben ist und alle rein wissenschaftlichen Erörterungen auf ein kleines Maass beschränkt.

HOFMEISTER (Friedrich), Verzeichniss der im Jahre 1872 in Deutschland und in den angrenzenden Ländern erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften, Abbildungen und plastischen Darstellungen mit Anzeige der Verleger und Preise. In alphabetischer Ordnung nebst systematisch geordnetem Verzeichniss. 21. Jahrgang oder 3. Reihe 5. Jahrgang. Herausgegeben und verlegt von ... Leipzig. 8°. Preis 2 Thlr.

Wir müssen vor Allem bedauernd konstatiren, dass das Verzeichniss erst Ende September 1873 erschienen ist und das systematisch geordnete Verzeichniss noch fehlt, so dass vielleicht der November heranrücken kann ehe es vollständig ist. Diese Verspätung hat so bedeutende Nachtheile, sowohl für die Komponisten und Schriftsteller, als für den Sortimentshändler, dass wir im Interesse der dadurch Geschädigten recht eindringlich den Herausgeber bitten möchten eine bessere Einrichtung zu treffen, damit das Verzeichniss spätestens Anfang März erscheint. Durch die zeitige Anlegung eines Zettelkataloges ist dies auch sehr gut zu erreichen. Erfreulich dagegen ist es, dass das Verzeichniss in derselben Weise abgefasst ist wie das im vorigen Jahre nur als Versuch erschienene, und wir nun hoffen können, dass der alte Schlendrian ein für alle Mal abgeschafft ist; doch ersuchen wir die Herren Musikverleger mit ihren Katalogen ein Gleiches thun zu wollen.

Ueberblicken wir nun das Jahr 1872 in seinen musikalischen Kunsterzeugnissen, die hier gleichsam statistisch aufgezählt vor uns liegen, so bietet sich uns das interessanteste Bild dar und der Katalog wird zur lebendigen Kunstgeschichte. Viele sind berufen und Wenige auserwählt! 227 Seiten angefüllt mit Komponisten-Namen und ihren Werken, — und wie klein ist die Zahl der Auserwählten. In wenige Zeilen lassen sich die Letzteren zusammenfassen: Johannes Brahms hat 3 Hefte Lieder und Gesänge, das Schicksalslied und das Triumphlied für Chor und Orchester veröffentlicht, die übrigen 6 verzeichneten sind theils neue Auflagen von früheren Werken, theils arrangirte Werke. Rob. Volkmann: op. 70 zwei geistliche Lieder für gemischten Chor, op. 71 drei Hochzeitslieder für gemischten Chor und op. 72 drei Lieder für Tenor und Pfte. Die übrigen 4 Werke sind Arrangements von früheren Werken. Max Bruch hat nur die Oper „Hermione“ in Partitur und Klavier-Auszug (op. 40) veröffentlicht. Georg Vierling nur 3 Fantasiestücke für Pfte. und Violine (op. 41). Von Anton Rubinstein ist erschienen: op. 70, viertes Concert für Pfte. und Orchester, Partitur, op. 91 Die Gedichte und das Requiem aus Goethe's Wilhelm Meisters Lehrjahre. Alle übrigen sind neue Ausgaben und arrangirte Werke. Friedrich Kiel: op. 61 vier Märsche für Orchester und op. 62 Volksmelodien mit Veränderungen für Pfte. Franz Liszt hat eine Anzahl Klavierwerke, theils eigener Erfindung, theils bearbeitete Werke, ferner Chöre zu Herder's entfesseltem Prometheus, das Oratorium „Christus“, ein Requiem für Männerstimmen und mehrere Gesänge veröffentlicht. Richard Wagner ist nur durch Bearbeitungen: Transcriptionen und Klavierauszüge, welche durch Andere ausgeführt worden sind, vertreten. Kaum eine Seite nehmen obige Werke in dem Verzeichniss von 227 Seiten ein, und doch beruht nur in ihnen die Kraft der Fortentwickelung in der Tonkunst.

Erfreulich ist das Bestreben unserer Zeit, — und dadurch zeichnet sie sich von frühern Zeitabschnitten in der Musikgeschichte so vortheilhaft aus, die älteren Meister

durch neue Auflagen und besonders durch die verschiedenartigsten Bearbeitungen ihrer Werke immer mehr bekannt zu machen und alle musikalischen Kreise sozusagen zu durchtränken. Seb. Bach ist mit 34 neuen Ausgaben oder Bearbeitungen vertreten, Händel durch 20, Gluck mit 15, Haydn 29, Beethoven mit 74, Clementi durch 10, Franz Schubert durch eine fast unzählbare Anzahl, das Verzeichniss seiner neu erschienenen Werke nimmt 9½ Seite ein, Dussek durch 5, Spohr mit 22, Hummel 8, Weber 42, Mendelssohn mit 26, Chopin 35 und Rob. Schumann durch 38 Werke.

Freilich ist dies Alles gering gegen die Masse der übrigen Kompositionen, die wie Pilze im Herbste aus der Erde schiessen und auch sonst mit ihnen das gleiche Schicksal theilen, indem sie sich nur durch eine kolossale Produktion erhalten können. Es wäre ungerecht sie alle in einen Topf zu werfen, und es mag sich mancher Name dabei finden, der einstmals unter die Ersten gerechnet werden wird; ich erwähne nur Heinrich Urban's Ouverture zu Schiller's Fiesko für Orchester, die sich in Berlin eines grossen Erfolges erfreut hat. Doch eine Schwalbe macht noch keinen Sommer, und gar Mancher hat gleich dem Adler zur Sonne emporgestrebt, aber die Sorgen des täglichen Lebens haben ihm die Flügel gelähmt. Hugo Ulrich versprach einstmals Bedeutendes zu leisten, und seine beiden Sinfonien werden ihm seinen Namen noch lange erhalten, doch das leidige Geldverdienen hat ihn sehr bald zum Arrangeur herabgedrückt und seine edle hochanstrebende Muse verliess ihn.

Von Werken aus der früheren Zeit (16. und 17. Jahrhundert) bietet der Katalog nur eine Sammlung von G. W. Teschner herausgegeben dar: 2 Hefte geistliche Musik für gemischten Chor (Leipzig bei Siegel, à 25 Sgr.). Sie enthält 1 Orl. Lassus, 2 Melch. Franck, 1 A. Gumpeltzhaimer, 1 S. Hemmel, 1 B. Gesius, 1 A. Scandellus, 1 J. Staden und 1 Gesang von J. a Burgk. Die musikalische Literatur (Bücher und Schriften von musikalischem Interesse, wie sie der Katalog nennt) ist gegen 1871 bedeutend schwächer vertreten, denn nur 70 Werke sind verzeichnet, hingegen das Jahr 1871: 144 Werke bietet, doch befinden sich in 1872 schwer wiegende Arbeiten, welche die Masse des Jahres 1871 hinreichend ersetzen, ich nenne nur Otto Kade's Luthercodex von 1530, Oscar Paul's deutsche Uebersetzung des Boetius, Schelle's sixtinische Kapelle in Rom und Westphal's Elemente des musikalischen Rhythmus. An Zeitschriften besitzen wir die beträchtliche Zahl von 35. Wenn die Anzahl der Zeitschriften in einem Fache den Bildungsgrad einer Generation bezeichnet, so befinden wir uns in einer sehr gebildeten musikalischen Zeit, und mit diesem Hoffnungsstrahl wollen wir den Tageskomponisten ihre Sünden verzeihen.

Aufruf, den Orgelbauer Josef Gabler betreffend.

Seit geraumer Zeit beschäftige ich mich mit Sammlung von Notizen über Josef Gabler, der die sogenannte Grosse Orgel in hiesiger Stadt-Pfarrkirche, ehemals Klosterkirche, in den Jahren 1737—1750 gebaut hat.

Um nun das bereits vorhandene Material sichten, vermehren, beziehungsweise die Sammlung abschliessen zu können, stelle ich an die verehrlichen Leser dieser Blätter, denen solche Notizen über das Leben Gabler's oder über von ihm erbaute Orgelwerke u. s. f. zu Gebote stehen, andurch die Bitte, mich durch deren Zusendung

erfreuen zu wollen. Diese Bitte richte ich insbesonders nach Mainz, Memmingen und ins Elsass, wohin der zweiundsechzigjährige Gabler auswanderte und wo er wahrscheinlich auch starb.

Weingarten (Württemberg).

Dressler, Chordirektor.

Mittheilungen.

* Ambros sagt in seiner Geschichte der Musik (III, 187) von Erasmus Lapicida, dass die in der Forster'schen Liedersammlung von 1539 (1. Theil) von Lapicida aufgenommenen Lieder nicht auf den deutschen Text komponirt, sondern derselbe von Forster den Liedern untergelegt ist. Bei näherer Untersuchung hat sich die Ansicht Ambros' als eine irrige herausgestellt. Die Lieder: „Die mich erfreut ist lobes werth", Forster Nr. 2, — „Ich hoff es sei fast müglich", Forster Nr. 122 und „Es lebt mein hertz in freud und schmertz", Forster Nr. 96, haben einen gemeinschaftlichen Tenor mit den gleichlautenden Texten in Arnt von Aich's Liederbuch (1519) fol. 61 und fol. 34 und das mittelste „Ich hoff" mit dem Liederbuche von Peter Schoeffer, 1513 Nr. 16. Hierdurch kann man definitiv feststellen, dass Lapicida die Lieder nicht nur auf den deutschen Text komponirt, sondern sogar die deutsche Volksweise benützt hat. Bei den anderen deutschen Liedern von ihm „Ach edles N. einiger trost" Forster Nr. 37, — „Gut ding musz haben weil, nit eil", Forster Nr. 115, — „Nie gröszer lieb mir zhanden kam", Forster Nr. 109 und „O hertzigs S. wie hoch mich des", Forster Nr. 127, liegt uns zwar keine zweite Komposition der Lieder vor, doch weisen auch hier die Tenore deutsche Volksweisen auf, so dass die Annahme: Lapicida habe auch die letzteren Lieder auf deutsche Texte komponirt, keinenfalls eine irrige sein wird.

* In Breslau hat Herr Dr. Julius Schaeffer in der Universität einen Spind mit alten Noten-Druckwerken aufgefunden, die seit vielen Jahren als verloren galten und von denen man nur den Katalog, von Carl von Winterfeld in den zwanziger Jahren angefertigt, besass. Ausser einer grossen Anzahl unvollständiger alter Druckwerke sind vollständig in Stimmbüchern vorhanden 104 Werke und 4 Manuscripte, davon gehören 43 dem 16. Jahrhundert, 43 dem 17. Jahrhundert und 18 dem 18. Jahrhundert an. Die Manuscripte enthalten Nr. 47 Messen von Holzbaur, Hasse und Caldara, Nr. 48 Messe von Leonardo Leo, Nr. 49 Messen von Caldara, Scarlatti, Feo und Fago, ausserdem ein Convolut von Offertorien, Hymnen, Salve Regina und 1 Arie von Friedrich dem Grossen zu einem Ave virgo gloriosa eingerichtet. Nr. 50 Intonationen, Motetten u. a.

* Caecilia, Organ für kathol. Kirchen-Musik. Herausgegeben von Michael Hermesdorff. Druck und Verlag der Fr. Lintz'schen Buchhandlung in Trier. In gross 4°. Jeden Monat erscheint 1 Bogen. Preis jährlich 1 Thlr. Der vorliegende Jahrgang 1873 (bis Nr. 10) enthält folgende grössere Abhandlungen: Ueber die Tonarien, von Raym. Schlecht. — Der hl. Ambrosius und sein Wirken für den christlichen Kirchengesang. — Ueber die Erscheinung der Aliquot-Töne in ihrer Bedeutung für das Verständniss des alten und neueren Tonsystems. — Die Schriften Guido's von Arezzo: 1) Epistolae Guidonis, lateinisch und deutsch, mit Anmerkungen. — Studien über den Gebrauch der neumatischen Tonzeichen des Cephalicus, Epiphonus und Ancus, von P. Anselm Schubiger. — Studien und Lesefrüchte über den sogenannten Palestrinastil

(von N. K.). — Sehr wichtig sind die autographirten Beilagen gregorianischer Gesänge aus Manuscripten der frühesten Zeit, und bilden dieselben für den Geschichtsforscher einen sehr werthvollen Beitrag, besonders aber werden sie die Möglichkeit an die Hand geben, den so sehr verstümmelten katholischen Kirchengesang nach und nach in seiner Reinheit wieder herzustellen.

* Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Organ des germanischen Museums. Nr. 10. Enthält: Buntglasierte Thonwaaren des 15. bis 18. Jahrh. im germanischen Museum (mit Abbildungen) von Essenwein. — Caspar Weidel, Buchführer zu Nürnberg von Lochner (mit Wappen). — Joh. Menkok wider den Sachsenspiegel von Steffenhagen. — Flurnamen in der Rheinpfalz von Mehlis. — Appellation an das kaiserliche Kammergericht, 1458 von Dr. Frommann. — Zur Geschichte des Reichstags von Augsburg, 1530 von Vogt. — Bruchstücke einer Evangelienhandschrift des VI. Jahrh. im germanischen Museum von Wattenbach. — Modelle alter Erzgusswerke in Nürnberg von Essenwein und einige kleine Artikel. Ausserdem: Chronik und Nachrichten.

* An der kgl. öffentlichen Bibliothek in Stuttgart ist Herr Dr. Heydt, der frühere zweite Bibliothekar, zum Oberbibliothekar ernannt worden.

* Herr Franz Witt hat in seiner Musica sacra Nr. 7 und 8 vier Marianische Antiphonen zu 4 Stimmen veröffentlicht über die er in Nr. 10 einige nähere Nachrichten in Betreff des muthmasslichen Autors mittheilt, der wahrscheinlich Valentin Judex (deutsch: Richter) ist. Auch über ein Ave Maria, Vittoria zugeschrieben (Proske's Mus. divina IV, 400), erfahren wir interessante Details.

* Katalog Nr. XIV. 1873 von Carl Helf in Wien (Stadt, Kärntnerring Nr. 6). Enthält 1244 Nrn.: Theorie und Geschichte der Musik, Partituren, Klavierauszüge mit Text, Pianoforte-Musik, Duos, Trios, Quartette etc., Ein- und mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung. Der Katalog enthält manches interessante Werk aus dem 18. Jahrhundert, welches seltener vorkommt.

* Unsere Freunde werden ersucht über folgende Werke gefälligst eine Besprechung für die Monatshefte einsenden zu wollen:

Dr. Osar Paul's Boetius und die griechische Harmonik. Leipzig bei Leuckart, 1872. 8°.

Prof. Dr. Spitta's Sebastian Bach, Biographie. Leipzig bei Breitkopf und Haertel. 1873. 8°.

Ed. de Coussemaker's Adam de la Hale. Paris chez Durand. 1872. 8°.

* Beilage: Orlandus de Lassus. Fortsetzung. Der Schluss nebst besonderem Titelblatt und Index zu den beiden Bibliographien Haszler's und Lassus' folgt in dem nächsten Jahrgange.

* **Mit diesem Hefte schliesst der 5. Jahrgang.** Bei den buchhändlerisch bezogenen Exemplaren muss das Abonnement für den 6. Jahrgang besonders bestellt werden, wogegen die Abonnements bei der Redaktion fortlaufen, wenn sie nicht besonders abgemeldet werden. Der Abonnements-Preis beträgt von 1874 ab jährlich 3 Thlr.

* Meine Wohnung ist von der Mitte des Dezembers ab: Berlin S. W., Königgrätzerstrasse 111 pt. R. Eitner.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W., Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

Kgl. Privat Musiksammlung Sr. M

der Kamm

Drehpunkt

Gottlieb Schröter's Erfindung in Dresden,
t. Briefen 2. Bd. 1763. 90.

Figur 1.

Harmonice Musices Odhecaton



Monatshefte f. Musikgeschichte, V. Jahrg. Nr. 4.

Figur 2.

Canci. B. numero Cinquanta



Figur 1.

Harmonice Musices Odhecaton

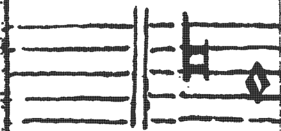


Monatshefte f. Musikgeschichte, V. Jahrg. Nr. 4.

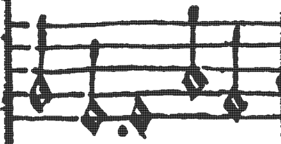
Figur 2.

Canci. B. numero Cinquanta

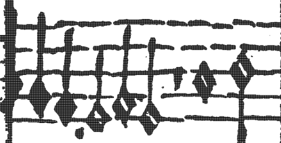




en veulle le ſbateme

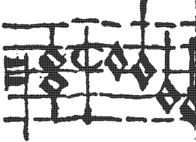


ement de veſtir

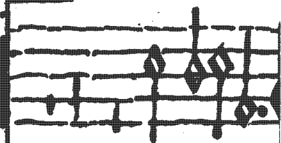


Ro.4.





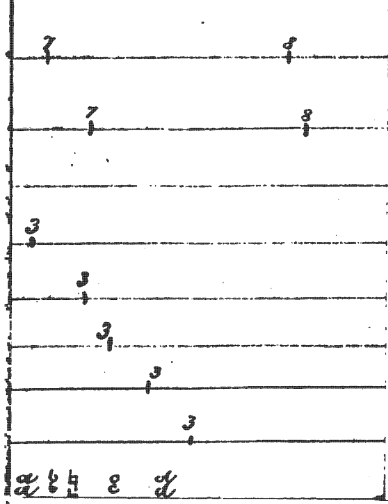
E me ſem



t car quien v

s 1538 Lyon, Jac. M

(…4-)

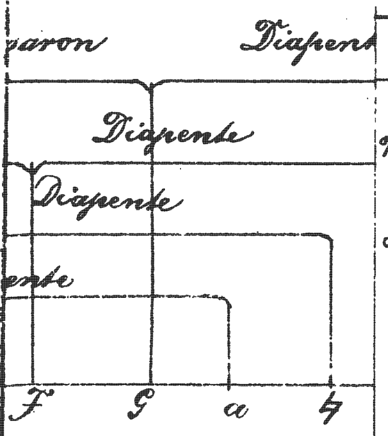


c d e

ähnlich mit | in der Quint | im Absteigen

F G a h

…h mit | …Quint | …steigen



III Quart IV

2:3

8:9

IX

(Seite 154)

…ex fulgebit

Sach- und Namen-Register.

Fehlerverbesserungen. In dem Verzeichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke, Beilage zu den Monatsheften, Jahrgang II und III sind folgende Korrekturen nachzutragen:

Seite 39, Albert (Heinrich) starb den 10. Octob. 1651.
„ 77, Corelli (Arcangelo), geb. im Febr. 1653.
„ 83, Dressler (Wolfgang Christoph) lebte von 1660 bis zum 11. März 1722 (nach Jöcher).

Im Jahrgange V, 1873 muss es Seite 182, Zeile 7 von unten „Neue Berliner Musikzeitung 1873 Nr. 38 u. ff." heissen.

Seite 86, Musikbeispiel, 3. Zeile „Ach Gott ich musz verzagen" ist von Jobst vom Brant. Auch Zeile 12 von oben dahin zu verbessern.

Mitglieder-Verzeichniss.

H. Algeier, evang. Pfarrer, Dauernheim.
Petr. Altwirth, Chorreg., Reichersberg.
J. Angerstein, Rostock.
M. von Asantschewsky, Direktor, St. Petersburg.
A. Asher & Co., Berlin.
Ad. Auberlen, Pfarrer, Hassfelden.
M. Bahn (fr. Trautwein), Berlin.
Ev. Jos. Battlogg, Chorregent, Gaschurn.
Georg Becker, Lancy bei Genf.
W. Bethge jun., Wilsleben.
H. Bock (Bote & Bock), Berlin.
Bode, Seminarlehrer, Lüneburg.
Franz Commer, Prof., Berlin.
C. A. Diezel, Elsterberg.
Alfr. Dörffel, Leipzig.
Carl Dreher, Carlsruhe.
O. Dressler, Chordirektor, Weingarten.
Louis Ehlert, Berlin.
Rob. Eitner, Berlin.
Dr. Faisst, Prof., Stuttgart.
Dr. Fr. Fraidl, Graz.
Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a/M.
Moritz Fürstenau, Dresden.
Frz. Xav. Haberl, Kapellmeister, Regensburg.
J. Ev. Habert, Organist u. Redakteur, Gmunden.
S. A. E. Hagen, Kopenhagen.
Mich. Haller, Chorreg., Regensburg.
Carl Fr. Harveng, Frankfurt a/M.
J. M. Heberle, Köln.
Dr. Heimsoeth, Prof., Bonn.
Otto Kade, Musikdir., Schwerin i. M.
Kirchhoff & Wigand, Leipzig.
Utto Kornmüller, Chorreg., Klost. Metten.
Emil Krause, Hamburg.
L. Liepmannssohn, Berlin.
Eman. Mai, Berlin.
J. H. Meier, Organist, Schönberg i. M.
Dr. F. Melde, Prof., Marburg.
Freiherr von Mettingh, Zerzabelshof bei Nürnberg.
Wigand Oppel, Frankfurt a/M.
Prof. Carl Riedel, Leipzig.
Dr. Jul. Rietz, Kapellmstr., Dresden.
A. G. Ritter, Musikdir., Magdeburg.
Jul. Rühlmann, Dresden.
Dr. Jul. Schäffer, Musikdir., Breslau.
Dr. Wilh. Schell, Prof., Carlsruhe.
Raym. Schlecht, Geistl. Rath, Eichstätt.
L. Schlottmann, Berlin.
Schraren, Chordirektor, Rees.
Wilh. Schulze, Berlin.
F. Simrock, Berlin.
J. A. Stargardt, Berlin.
G. W. Teschner, Berlin.
Prof. J. Tresch, Kapellmeister, Eichstätt.
Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrauburg i. Kärnt.
C. F. Weitzmann, Berlin.
Franz Witt, Redakteur, Regensburg.
Dr. Carl Zangemeister, Heidelberg.

Inhaltsverzeichniss.

Chronologisches Verzeichniss

der gedruckten Werke

von

Hans Leo von Hassler und Orlandus de Lassus,

nebst alphabetisch geordnetem Inhaltsanzeiger.

Verfasst

von

Robert Eitner.

Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte V. und VI. Jahrgang.

Berlin.

Verlag von M. Bahn (früher T. Trautwein).

1874.

Inhaltsanzeiger.

Hans Leo von Hassler

(Hasler oder Haszler).

Geboren 1564 zu Nürnberg, gestorben den 8. Juni 1612 zu Frankfurt a/M.

Chronologisches Verzeichniss seiner gedruckten Werke, nebst alphabetisch geordnetem Inhaltsanzeiger.

Verfasst von Rob. Eitner.

Deutschlands Tonkünstler haben zu allen Zeiten, so lange die Deutschen überhaupt zu den Kulturvölkern zählen, um die Palme in Kunst und Wissenschaft gerungen. Wenn auch zeitweise ihre Leistungen durch glänzendere Sterne anderer Völker in den Hintergrund gedrängt wurden, so war dies Zurücktreten gleichsam ein Ausruhen, um desto leuchtender alsdann alles Andere in Schatten zu stellen.

Ludwig Senfl und Heinrich Isaak lenkten im Anfange des 16. Jahrhunderts Aller Blicke auf sich und nur ein Josquin des Près stand unvergleichlich neben ihnen. Am Ende desselben Jahrhunderts war es Palestrina und Lassus, welche durch ihre Werke die Welt in Staunen und Bewunderung versetzten, während man von dem bescheidenen und weniger hochgestellten Hassler in Nürnberg nur beiläufig Notiz nahm. Erst nach und nach kam man zur Erkenntniss, dass er den beiden genannten Meistern ebenbürtig an die Seite gesetzt werden kann und gleich ihnen den Lorbeer verdient.

In nachstehendem Verzeichnisse stelle ich die Materialien zu einer Biographie des Meisters zusammen und habe durch jahrelanges Sammeln wohl Alles entdeckt, was in Deutschland und darüber hinaus aufzufinden sein wird. Die nächste Aufgabe wird nun darauf gerichtet sein, eine möglichst vollständige Partitur-Ausgabe seiner Werke zu veranstalten, und ist, neben den schon früher veröffentlichten, neuerdings von Frz. Commer ein Band mit 20 Motetten erschienen.

Biographisches Material.

Die ältesten Nachrichten über Hassler findet man in Paul Freher's Theatrum virorum, Noribg. 1688 p. 1507, dort ist auch sein Portrait beigegeben; ferner in Henning Witte's Diarium Biograph. Tom. II. (1691), in Will's „Nürnbergisches Gelehrten-Lexikon" (Altdorf 1802), in Draudius' Bibliotheca Francofurti 1611—1625 und in Doppelmayr's „Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern" (Nürnberg 1730. Peter Conr. Monaths, in fol.). All diese Quellen sind sowohl von Walther als Gerber in ihren Lexika, wenn auch nur

theilweise, benützt worden, während Fétis aus den beiden letzten Lexika herauszieht, was ihm gerade am besten scheint, und daher gar nicht in Betracht kommen kann. Die ersten aktenmässig zuverlässigen Nachrichten sind in den Monatsheften für Musikgeschichte, 1. Jahrg. p. 14, von Franz Witt und im 3. Jahrg. p. 24 von Dr. Ph. Spitta mitgetheilt. Ausserdem befindet sich in der Cäcilia, Organ für katholische Kirchenmusik (Luxemburg, 1868, p. 53 ff.) ein Aufsatz über die Messen von 1599 und der Abdruck der Vorrede zur 7. Messe (p. 73). Die in neuen Ausgaben erschienenen Kompositionen von Hassler sind in meinem „Verzeichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke“ (Beilage zu den Monatsheften, Jahrg. 2 und 3, pag. 106) zu finden und sind hier noch folgende nachzutragen:

Ad Dominum cum tribularer, 5 voc. Commer, Collect. Hasler I, 29.
Angelus ad pastores ait, 4 voc. ibid. pag. 13.
Beati omnes qui timent Dominum, 2. pars. Ecce sic benedicite, 4 voc. ibid. p. 1.
Cantate Domino canticum novum, 5 voc. ibid. p. 21.
Deus, Deus meus ad te luce, 6 voc. ibid. p. 37.
Diligam te Domine, 4 voc. ibid. p. 7.
Domine Deus meus in te speravi, 4 voc. ibid. p. 5.
Dum complerentur, 8 voc. ibid. p. 78.
Ego sum resurrectio, 4 voc. ibid. p. 9.
Inter natos mulierum, 4 voc. ibid. p. 11.
Miserere mei Deus, 9 voc. ibid. p. 84.
Misericordias Domini, 8 voc. ibid. p. 59.
Nunc dimittis servum tuum, 5 voc. ibid. p. 16.
O Domine Jesu Christe, 8 voc. ibid. p. 65.
O sacrum convivium, 7 voc. ibid. p. 52.
Surrexit pastor bonus, 6 voc. ibid. p. 41.
Usque quo Domine, 2. p. Illumina oculos, 6 voc. ibid. p. 46.
Veni sancte spiritus, 5 voc. ibid. p. 25.
Verbum caro factum est, 6 voc. in Musica sacra, Zeitschrift von Frz. Witt, 1871, Nr. 9, Musikbeilage und in Commer's Collect. Hasler I p. 33.
Ausserdem ist auch das schon bekannte Pater noster, 8 voc. in Commer's Collect. Hasler I, 71 zu finden.*)

Was nun die Rechtschreibung des Namens Hassler's betrifft, so ist er in den Druckwerken in obigen drei Lesarten zu finden. Er selbst, nach einem mir vorliegenden Autograph, schrieb sich mit dem deutschen ß und würde also, mit lateinischen Buchstaben wiedergegeben, ein ss das Richtigste sein.

---

*) In dem oben erwähnten Verzeichnisse ist bei dem Gesange „Cantate Domino canticum“, 4 voc. *Proske* A. die III in eine II zu verwandeln.

Verzeichniss der Ausgaben von Hassler's Kompositionen.

1590. Bez. des Stb.*) | CANZONETTE | A QVATRO | VOCI. | DI GIOVAN LEONE HASLERO da Norim- | berga, Organista del Illmo. Signor Ottaviano secondo Fuc- | cari Baron di Kirchberg & Weis- | senhorn &c. | LIBRO PRIMO. | Novamente composto & dato in luce. | Wappen | Cum gratia etc. || NORIMBERGAE, | Imprimebantur in officina typographica Catharinae Gerlachiae. | M.D.XC. | in kl. hoch 4°. 4 Stb.**) 24 Nrn. Dedic. Signor Christoffano Fuccari Barone etc. gez. vom Komp. Di Augusta il primo di Decembre, 1589. Gedichte vollständig.

Kgl. Bibl. Berlin; Stadtbibl. Hamburg; Bibl. Proske in Regensburg; kgl. Bibl. München; Bibl. der Ritterakademie zu Liegnitz; k. k. Hofbibl. Wien.

Die Dedikation bietet in soweit ein Interesse, als sie uns durch Hassler's Worte selbst bezeugt, dass dieses Werk sein erstes ist, welches er durch den Druck veröffentlicht hat.

1591. Bez. des Stb. | CANTIONES SA- | CRAE DE FESTIS PRAE- | cipuis totius anni, 4. 5. 6. 7. 8. & | plurium vocum. | AVTORE JOHANNE LEONE | Haslero Norimb: Illustris ac Generosi Dñi, | D. Octauiani Secundi Fuggeri, &c. | Organista. | Wappen. | Priuilegio sacrae Caes. Maiestatis peculiari. || Augustae, apud Valentinum Schönigium. | M.D.XCI. | in kl. hoch 4°. 6 Stb. 39 Nrn. Dedic. (Tenor) D. Octav. secundo Fuggero etc. Gez. vom Kompon. Augustae Vindelicorum Anno 1591.

Kgl. Bibl. Berlin (nur Cant. u. V. vox); Stadtbibl. Hamburg, vollständig; Bibl. Proske in Regensburg; kgl. Bibl. München.

2. Ausgabe von 1597.

Bez. des Stb. | CANTIONES | SACRAE, DE FESTIS | PRAECIPVIS TOTIVS ANNI, | 4, 5, 6, 7, 8 & plurium vocum: | Autore JOANNE LEONE HASLERO Norimb. | ILLVSTRIS ET GENEROSI DOMINI, D. | OCTAVIANI SECVNDI FVGGERI, | BARONIS IN KIRCHBERG ET WEISSENHORN, | S. CAESAREAE MAIESTATIS CONSILIARII &c. | Organista. | EDITIO ALTERA, | Ab ipso autore correcta, & Motectis aliquot aucta. | 15 — Wappen — 97. | Cum Privilegio etc. || NORIBERGAE, per Paulum Kaufmannum. | in kl. hoch 4°. 6 Stb. 48 Nrn. Dedic. wie 1591.

Stadtbibl. Hamburg; Bibl. der Marienkirche zu Elbing; Stadtbibl. Danzig; Bibl. Proske in Regensburg; Bibl. der Marienkirche zu Danzig; k. k. Bibl. zu Wien (fehlt der Altus); Bibl. zu Liegnitz; k. Gymnas. zu Brieg; k. Universit.-Bibl. Königsberg i. Pr.; Rathsbibl. zu Löbau.

3. Ausgabe von 1607.

Bez. d. Stb. | CANTIONES | SACRAE, DE FESTIS | PRAECIPVIS TOTIVS ANNI, | 4, 5, 6, 7, 8 & plurium vocum: | Auctore | JOANNE LEONE HASLERO NORIMBERG. | ILLVSTRIS ET GENEROSI DOMINI, D. | OCTAVIANI SECVNDI FVGGERI, | BARONIS IN KIRCH-

*) Abkürzung für die Worte: Bezeichnung des Stimmbuches.

**) Abkürzung für das Wort: Stimmbuch.

BERG ET WEISSENHORN, | S. CAESAREAE MAIESTATIS CONSILIARII &c. | Organista. | EDITIO TERTIA. | Cum Privilegio etc. || NORIBERGAE, | Typis & sumptibus Pauli Kaufmanni. | ANNO | MDCVII. | In kl. hoch 4°. 6 Stb. 48 Nrn. Dedic. wie 1591.

K. Bibl. Berlin; Gymnasium zu Frankfurt a/M.

1596. Bez. d. Stb. | **Neüe Teütsche gesang | nach art der welschen Madrigalien vñ | Canzonetten, mit 4. 5. 6. vnnd | 8. Stimmen. | Durch Hanns Leo Hasler, von Nürmberg, des Wolgebor= | nen Herren Octauiani Secundi Fuggers etc. | Organis= | ten, von Newem Componirt, vnd in Truck verfertiget.** | Wappen. | **Mit Röm: Kay: May: Freyheit etc. || Zu Augspurg bey Valentin Schönigkh. 1596.** | kl. hoch 4°. 6 Stb. 24 Nrn. Dedic. an Herrn Henrico Julio, postulierten Bischoffen zu Halberstatt, Hertzogen zu Braunschweig etc. gez. v. Komp. Augspurg, den 1. Febr., Anno 1596.

Kgl. Bibl. Berlin; Bibl. zu Liegnitz; k. k. Hofbibl. Wien; k. Gymnas. zu Brieg; k. Universit.-Bibl. zu Königsberg i. Pr.; k. Bibl. zu Upsala (C. A.).

In der Dedikation sagt Hassler, dass sowohl die Texte als die Musik von ihm „componiert" sind.

Andere Ausgabe von 1604.

Hanns Leo Haßlers | Neue Teutsche Gesäng, | nach art der Welschen Madrigalien | vnd Canzonetten, mit 4. 5. 6. vnd | 8. Stimmen. | Bez. d. Stb. | **Mit Röm. Kays. May. Freyheit etc.** | Vignette. || **Gedruckt zu Nürnberg durch Pau= | lum Kauffmann. | MDCIIII.** | In kl. hoch 4°. 6 Stb. 24 Nrn. Mit 1596 genau übereinstimmend.

Kgl. Bibl. Berlin (nur VI. vox); Bibl. der Stadtkirche zu Pirna.

Andere Ausgabe von 1609.

Hanns Leo Haßlers | NEue Teutsche Gesäng | vnd Lieder, nach art der Welschen Madriga= | lien vnd Canzonetten, deßgleichen etliche Täntz, | mit 4. 5. 6. vnd 8 Stimmen. | Bez. d. Stb. | Vignette. | **Mit Röm. Kays. May. Freyheit etc. || Gedruckt zu Nürnberg, bey vnd in ver= | legung Paul Kauff= manns. | MDCIX.** |

In kl. hoch 4°. 6 Stb. o.*) Dedic. Genau wie 1596. Die auf dem Titel genannten Tänze sind nicht vorhanden.

Kgl. Bibl. Berlin (nur Cantus, Bass u. V. vox); Bibl. zu Liegnitz (fehlt VI. vox); Bibl. des grauen Klosters zu Berlin, komplett.

NB. Ich habe hier die Bezeichnung 2. und 3. Ausgabe vermieden, da die Titel selbst keinen Beweis dafür geben und vielleicht doch noch zwischenliegende Ausgaben vorhanden sein können.

1596ª. Bez. d. Stb. | MADRIGALI | à. 5. 6. 7. & 8. voci di Giouanne Leone Has- | ler, Organista dell Illustriss: signor Octauiano se- | condo Fugger, Barone di Kirchberg & Weis- | senhorn, &c. Consigliero della | S. M. Cesarea. | Nouamente composti & dati in luce. | Ein Wappen. | Con gratia & priuilegio della S. C. Maestà. || In Augusta,

*) Abkürzung für das Wort: ohne.

apresso Valentin Schönigk. | M.D.XCVI. | In kl. hoch 4°. 6 Stb. 33 Nrn. Dedic. an Landgraf Moritz von Cassel. Gez. „Augusta 1. Febr. 1596. G. L. Hasler da Norimberga. Titel mit Einfassung.

Stadtbibl. Hamburg; Stadtbibl. Danzig; Bibl. Liegnitz; k. Gymnas. zu Brieg; k. Universit.-Bibl. zu Königsberg i. Pr.; Bibl. Proske in Regensburg; k. Bibl. zu Upsala (C. A.).

1597. Vide 2. Ausgabe von 1591 Cantiones sacrae.

1599. Bez. d. Stb. | MISSAE | QVATERNIS, V. VI. ET VIII. | VOCIBVS. | AVTHORE | JOANNE LEONE HASLERO NORIM- | BERGENSI, | Nunc recens in lucem editae. | 15 — Wappen — 99. | Cum privilegio etc. || NORIMBERGÆ | Apud Paulum Kaufmannum. | In kl. hoch 4°. 6 Stb. 8 Messen. Dedic. D. Octaviano secundo Fuggero etc. gez. vom Komp. Augustae Vind. Calend. Septemb. Anno 1599.

Kgl. Bibl. Berlin; k. k. Hofbibl. Wien (nur V. u. VI. vox); Stadtbibl. Breslau; Bibl. der Marienkirche zu Elbing; Stadtbibl. Danzig; Bibl. Proske in Regensburg; Bibl. der Marienkirche in Danzig; Bibl. zu Liegnitz; k. Gymnas. zu Brieg; Stadtbibl. Hamburg; Rathsbibl. zu Löbau.

Eine Analyse dieser 8 Messen befindet sich in der Cäcilia von Oberhoffer, Luxemburg, 1868 Nr. 7—10.

1601. Bez. d. Stb. | **Lustgarten** | **Neuer Teutscher** | **Gesäng,** Balletti, **Galliar=** | **den vnd Intraden, mit 4. 5. 6.** | **vnd 8. Stimmen:** | **Componiert durch** | **Hanns Leo Haßler von Nürmberg.** | **MD** — Wappen — **CI. Mit Röm. Kays. May. Freyheit nit nach zu trucken.** || **Zu Nürmberg bey Paul Kauff=mann.** | (Titel roth und schwarz, umgeben mit Einfassung.) In kl. hoch 4°. 6 Stb. 50 Nrn. Dedic. „Herren Friderichen, Pfaltzgrafen bey Rhein und Churfürsten, Hertzogen in Bayern." Gez. vom Komp. Nürmberg, den 11. Octobris, Anno 1601. Texte vollständig.

Kgl. Bibl. Berlin; Stadtbibl. Hamburg; Landesbibl. zu Cassel; herzogl. Bibl. zu Weimar.

Andere Ausgabe von 1605.

Lustgarten | **Neuer Teutscher Gesäng,** | Balletti, **Galliarden vnd Intraden,** | **mit 4. 5. 6. vnd 8. Stimmen:** | **Componiert durch** | **Hans Leo Haßler von Nürmberg.** | Bez. d. Stb. | **Mit Röm. Käys. May. Freyheit** | **nicht nach zu drucken.** || **Zu Nürmberg bey Paul Kauffmann.** | **MDCV.** |

In kl. hoch 4°. 6 Stb. Titelblatt: schwarzer Druck, ohne Einfassung. Ohne Dedic. Inhalt wie 1601.

Kgl. Bibl. Berlin (nur C. und B.).

Andere Ausgabe von 1610.

Gleicher Titel wie bei 1605, erschien ebendaselbst: | MDCX. | Format, Stb. und Inhalt wie bei 1605.

Bibl. des Grauen Klosters in Berlin; k. Bibl. Berlin (nur Cant.); Bibl. zu Liegnitz (fehlt VI. vox); Stadtbibl. Breslau (fehlen Cant. u. V. vox); k. Gymnas. zu Brieg.

NB. Meusebach bemerkte auf einem Vorblatte in seiner ihm gehörigen Ausgabe von 1601 (jetzt im Besitze der kgl. Bibl. Berlin), dass von dem Werke noch eine frühere Ausgabe von 1600 existire. Ich theile dies einfach mit, um zur Nachforschung

anzuregen. Nach meiner Ansicht beruht aber diese Mittheilung, der Dedikation nach zu urtheilen, auf einem Irrthume. — Die Lieder Nr. 15—18, 20, 22 und 25 sind in den „Venusgarten“ (1615) wieder aufgenommen.

1601[a]. Bez. d. Stb. | SACRI CON- | CENTVS. | Quatuor, 5, 6, 7, 8, 9, 10, & 12, Vocum. | A JOANNE LEONE HASLERO | NORIMBERGENSE, | Editio Nova. | Cum PRIVILEGIO S. Caesar. Maiestatis. | M·D· — Wappen — C·I· || Augustae Vindelicorum, apud VALENTINVM | SCHÕNIGIVM. | In kl. hoch 4°. 8 Stb. Titel des Tenors roth und schwarz. 52 Nrn. Dedic. an den Senat zu Nürnberg, gez. vom Komp. „Augustae Vindelicorum. Anno 1601.“

Kgl. Bibl. Berlin; Bibl. der Marienkirche zu Elbing; Stadtbibl. Hamburg; Stadtbibl. Breslau; Stadtbibl. Zwickau; Landesbibl. Cassel; Rathsbibl. zu Löbau; Rathsbibl. zu Kamenz; Bibl. Proske in Regensburg; k. Bibl. zu Upsala.

Andere Ausgabe von 1612.

Bez. d. Stb. | SACRI CON- | CENTVS, | Quatuor, 5, 6, 7, 8, 9, 10 & 12 vocum: | Autore | JOANNE LEONE HASLERO | NORIMBERGENSI. | Editio altera, correcta, & motectis aliquot aucta: | AD | Magnificum, nobiliss. prudentissimúmq; SENATUM | NORIMBERGENSEM. | 16 — Wappen — 12. | Cum privilegio S. C. Majestatis peculiari. || NORIMBERGAE, | Typis & sumptibus PAULI KAUFMANNI. |

In kl. hoch 4°. 8 Stb. Ohne Dedic. Ist vermehrt bis zu 63 Nrn.

Kgl. Bibl. Berlin.

Hier ist eine frühere Ausgabe, als die von 1601, kaum abzulehnen, denn wie sollte man die Bezeichnung „Editio Nova“ anders deuten, und doch ist die Ausgabe von 1612 als 2. Ausgabe bezeichnet „Editio altera“.

1604. Vide andere Ausgabe von 1596: Neüe Teutsche gesang.

1605. Vide andere Ausgabe von 1601: Lustgarten.

1607. **Psalmen vnd Christliche | Gesäng, mit vier Stimmen, auff die | Melodeyen fugweiß componiert: | Durch | Hanns Leo Haßler etc. Röm. Kay. May. | Hofdiener.** | TE — Wappen — NOR. || **Gedruckt zu Nürnberg, bey vnd inn verle= | gung Paul Kauffmanns. | M.D.CVII.** |

In kl. hoch 4°. 4 Stb. 52 Nrn. Dedic. Herrn Christiano, Hertzogen zu Sachsen etc. Gez. vom Kompon.: Vlm den 10. Augusti 1607.

Kgl. Bibl. Berlin; Bibl. des grauen Klosters zu Berlin; Gymnasium zu Frankfurt a/M.; Stadtbibl. Hamburg; Stadtbibl. Leipzig.

Neuere Partitur-Ausgabe.

Psalmen | und | Christliche Gesänge, | mit vier Stimmen, auf die Melodien | fugenweis componirt: | durch | Hanns Leo Haßler, | Römisch Kayserl. Majest. Hofdiener. || Auf Befehl | einer hohen Standesperson | aufs neue ausgefertiget. || Leipzig, | aus Johann Gottlob Immanuel Breitkopfs Buchdruckerey, | 1777. | gr. fol. 3 Bll. Vorwort und Originaltitel (nicht genau wiedergegeben). Seite 3—150 Partitur, 1 Bl. Register. (Herausgegeben von Kirnberger.)

1607. Vide 3. Ausgabe von 1591: Cantiones sacrae.

1608. Kirchengesäng: | Psalmen vnd geistliche Lie- | der, auff die gemeinen Melodeyen mit | vier Stimmen simpliciter gesetzt, | Durch | Hanns Leo Haßler etc. Röm. Key. May. | Hofdiener. | TE — Holzschnitt — NOR. | Psalm. 98. | Lobet den HErrn mit Harffen, mit Harffen vnd Psalmen. || Gedruckt zu Nürn- berg, bey vnd in ver- | legung Paul Kauffmanns. | MDCVIII. |

In kl. hoch 4°. 4 Stb. 71 Nrn. Dedic. Den Ehrnvesten vnd Fürnemen Herrn, Erasmo Schwaben u. a. Gez. v. Komp. Nürnberg am 6. Febr. 1608. Texte vollständig.

Kgl. Bibl. Berlin; Bibl. Proske in Regensburg; Stadtbibl. Breslau (Altus fehlt) Stadtbibl. Hamburg.

Andere Ausgabe von 1637.

KirchenGesäng: | Psalmen vnd geistliche Lie- | der, von weiland Herrn | Johann Leo Haßler, etc. | Von Nürnberg, | Auff die gemeinen Melodeyen, mit vier Stim- | men simpliciter gesetzt. | Nun aber auffs New widerumb in Druck verfertigt, auch mit an- | dern, dieser Zeit gebräuchlichen Kirchen Gesängen vermehret, | Durch | Sigmund Theophilum Staden, Organisten | bey S. Lorentzen in Nürnberg. | CAN — Vignette — TUS. || Gedruckt zu Nürnberg, bey vnd in verle- | gung Jeremiae Dümlers. | M. DC. XXXVII. |

In hoch 4°. 4 Stb. 88 Nrn. 18 von Joh. Stade, S. T. S.(tade), B. M. (?) und D. P. N. (?). Dedic. Herrn Andreae Daucher, U. J. D. und hiesiger Stadt Nürnberg Advocaten etc. und Herrn Jeremiae im Hof etc. etc. Gez. vom Herausgeber Staden, Nürnberg, den 1. Sontag dess Advents 1637. Texte vollständig.

Kgl. Bibl. Berlin.

Neue Partitur-Ausgabe.

Kirchengesänge: Psalmen und geistliche Lieder, auf die gemeinen Melodien mit vier Stimmen simpliciter gesetzt durch Hanns Leo Hassler etc. von Nürnberg MDCVIII. Neu herausgegeben durch Gustav Wilhelm Teschner (1865). Berlin, T. Trautwein (M. Bahn). In quer fol. VI und 53 pp. 67 Nrn.

1609. Vide andere Ausgabe von 1596: Neüe Teutsche gesang.

1610. Vide andere Ausgabe von 1601: Lustgarten.

1612. Vide andere Ausgabe von 1601: Sacri concentus.

1615. Venusgarten: | oder | Neue lustige liebliche Täntz, | Teutscher vnd Polnischer art, auch Galliar- | den vnd Intraden, mit 4. 5. 6. stimmen, mit vnd ohne Text, zur | Musicalischen kurtzweil vnd recreation den Vocal vnd Justru- | mentalmusicanten zum besten, auß vnterschiedlichen Exem- | plarn in ein Opusculum zusammen gebracht, | vnd componirt | durch | Hanns Leo Haßler von Nürmberg, | Vnd | Valentin Haußmann | Gerbipol. | Bez. d. Stb. || Gedruckt zu Nürmberg, bey vnd in ver- | legung Paul Kauffmanns. | MDCXV. |

In kl. hoch 4°. 5 Stb. Ohne Dedikat. Vollständige Texte. 120 Nrn. Die 22 Hassler'schen Gesänge sind aus den Werken 1596 und 1601 entnommen.

Kgl. Bibl. Berlin (nur Tenor).

1619. Litaney Teutsch, Herrn | D. Martini Lutheri, Jetzo mit 7. Stimmen | auff zween Chör Componirt | Durch | Johann Leo Haßlern. | Portrait Luther's || Nürmberg, | Gedruckt bey Balthasar Scherffen | M. DC. XIX. | In kl. hoch 4⁰.

k. k. Hofbibliothek zu Wien.

Ueber dieses vielleicht einzig erhaltene Exemplar schreibt mir Herr Dr. Faust Pachler folgendes. Die 7 Stimmen befinden sich über und nebeneinander gedruckt und zwar lautet der Anfang wie folgt:

Primus Chorus (linke Seite). Secundus Chorus (rechte Seite).

C. A. B. — C. A. T. B.

Ky-ri - e Christe Ky-ri - e Christe Erhöre vns

E - le - y - son Er-hö-re vns

(3 mal resp.) (respond. auf d. letzteChriste)

Linke Seite der: „Primus Chorus", rechte Seite der: „Secundus Chorus". Der Umfang des ganzen Heftes beträgt 3 Bogen, jeder zu 4 Blättern. Die Blätter sind sämmtlich in dem vorliegenden Exemplare in Folioblätter eingerahmt und letztere tragen die handschriftliche Foliirung 201 bis 212. Das Exemplar muss also früher in einem Sammelbande sich befunden haben. Es wurde von der k. k. Hofbibliothek von einem Antiquar erworben, der aber längst todt ist und daher weitere Nachforschungen nach der Seite hin abgeschnitten sind. Zu bemerken sind noch kleine senkrechte Striche, welche gleichsam zur richtigen Betonung des Textes hin und wieder unter die Worte gesetzt sind. Der Text ist kräftig, sogar oft recht derb.

1637. Vide andere Ausgabe von 1608: Kirchengesäng.

Da die biographischen Lexika von Gerber und Fétis mit Recht eine, wenn auch bedingte Anerkennung geniessen, so wird es nöthig sein, zum Schlusse die dort verzeichneten Werke Hassler's einer Kontrolle zu unterziehen. Leider kommt man bei genauerer Kenntniss der Werke eines Komponisten sehr oft zu der wenig erfreulichen Ueberzeugung, dass die bibliographischen Angaben in den beiden genannten Lexika bei Weitem mehr Falsches und Irrthümliches verzeichnen, als man geneigt ist anzunehmen.

Gerber, Neues Lexikon, Bd. II, p. 515. Die kleinen Fehler, die sich aus meiner obigen Bibliographie leicht verbessern lassen, übergehe ich und beginne mit „4) Cantiones novae, ad modum Italicum" etc., dies soll nämlich die 2. Ausgabe von 1591 sein: Cantiones sacrae etc. Bei Nr. 5 ist die Ausgabe in „Augsburg" zu streichen. Nr. 7 „Hortum Veneris s. novae et amoenae" etc., ein Titel, den auch Walther mittheilt,

ist eine lateinische Uebersetzung des Titels zum „Venusgarten“ 1615 und eine Erfindung Henning Witte's in seinem Diarium biogr. Nr. 8 „Concentus ecclesiastici“ etc. soll der Titel der Sacri concentus von 1601ª sein. Vielleicht ist die dort verzeichnete Jahreszahl 1596 die erste Ausgabe von dem Werke und 1601ª ein genauer Abdruck, daher die Angabe „Editio Nova“.

Fétis, Biographie universelle, 2. Ausg., Bd. 4, p. 241. Er stellt die Titel Gerber's und seine eigenen bibliographischen Notizen zusammen und schafft dadurch ein kurioses Conglomerat. Nr. 1 und 2 ist aus Gerber mit allen Fehlern kopirt. Das hierauf folgende Sammelwerk „Sacrae symphoniae“ etc. 1601 ist von Caspar Hassler, einem Bruder Johann Leo's, herausgegeben und erschien bereits 1598 zum ersten Male. Nr. 3 erschien in Augsburg. Nr. 4 ist in Gerber oben schon verbessert. Bei Nr. 5 ist die Jahreszahl 1506 in 1596 zu ändern. Nr. 6 ist die deutsche Uebersetzung von Nr. 3 (nach Gerber). Nr. 7 ist die 2. Ausgabe von Nr. 2 und dort schon verzeichnet. Nr. 8 ist statt „7 voc.“ 8 vocibus zu setzen. Nr. 10 ist der latinisirte Titel des Venusgarten (1615). Nr. 11. Die dort citirte neue Ausgabe, in Berlin bei Trautwein, bezieht sich nicht auf die Psalmen von 1607, sondern auf die Kirchengesänge von 1608, müsste also erst bei Nr. 12 genannt werden. Nr. 13 ist die 3. Ausgabe von Nr. 5 und müsste dort erwähnt sein.

Aus dieser kleinen Blumenlese wird selbst der Uneingeweihteste erkennen, in welchem Zustande sich die musikalische Bibliographie noch befindet.

Alphabetisch geordnetes Verzeichniss der Gesänge und Instrumentalkompositionen.

Ach Fräulein zart, du bist mein Hertz, 4 voc. 1601 Nr. 1.
Ach Gott vom Himel sieh darein, in 7 Theilen, 4 voc. (Thl. 7 zu 5 St.) 1607 Nr. 23.
Ach Gott vom Himmel sih darein, 4 voc. 1608 Nr. 29.
A chi creder degg'io, Madrig. 5 voc. 1596ª pag. 5.
Ach Lieb hier ist das Hertze, 4 voc. 1601 Nr. 4.
Ach Schatz, ich sing und lache, 4 voc. 1601 Nr. 5.
Ach Schatz, ich thu dir klagen, 5 voc. 1596 Nr. 15.
Ach süsse Seel, mich nicht so quel, 6 voc. 1601 Nr. 29.
2. Thl. Drumb hertzigs hertz. Nr. 30.
Ach weh der grossen pein, 5 voc. 1601 Nr. 27.
2. Thl. Und weicht von mir gar fern. Nr. 28.
Ach weh dess leyden, muss ich dann von dir scheiden, 5 voc. 1601 Nr. 19.
Ad Dominum cum tribularer, 5 voc. 1601ª Nr. 20, 2. Ausg. Nr. 23.
A Domino factum est, 8 voc. 1601ª Nr. 37, 2. Ausg. Nr. 44.
Aeterni sincera patris spes, 8 voc. 1601ª Nr. 42, 2. Ausg. Nr. 49.
Aeternus vere est solus Deus, 6 voc. 1601ª Nr. 28, 2. Ausg. Nr. 32.

Allein Gott in der höh sey ehr, 4 voc. 1608 Nr. 9.

Allein zu dir Herr Jesu Christ, 4 voc. 1607 Nr. 47.

Allein zu dir, Herr Jesu Christ, 4 voc. 1608 Nr. 56.

Alleluja laudem dicite, 5 voc. 1601^{a} Nr. 18, 2. Ausg. Nr. 21.

All lust und freud, Gagliarda, 4 voc. 1601 Nr. 15.

Al merto et al valore, 8 voc. 1596^{a} pag. 31.

Amore e l'altro giorno, 4 voc. 1590 Nr. 17.

Ancor che la partita, 7 voc. 1596^{a} pag. 29.

An einem Abend spat ging ich spatzieren, 4 voc. 1596 Nr. 2.

Angelicos cives et Christi, 7 voc. 1601^{a} Nr. 32, 2. Ausg. Nr. 38.

Angelus ad pastores ait, 4 voc. 1591 Nr. 4, 2. und 3. Ausg. Nr. 6.

Angelus ad pastores ait, 9 voc. 1601^{a} Nr. 48, 2. Ausg. Nr. 58.

Angelus Domini descendit, 8 voc. 1591 Nr. 33, 2. und 3. Ausg. Nr. 41.

An Wasserflüssen Babylon, 4 voc. 1608 Nr. 46.

Ardi e gela à tua voglia, 5 voc. 1596^{a} pag. 4.

Ardo si ma non t'amo, 5 voc. 1596^{a} pag. 3.

Ascendo ad patrem meum, 5 voc. 1591 Nr. 19, 2. und 3. Ausg. Nr. 26.

Aus tieffer noth schrey ich zu dir, 4 voc. 1607 Nr. 22.

„ „ „ „ „ „ „ 4 „ 1607 „ 30.

„ „ „ „ „ „ „ in 6 Theil., 4 voc. 1607 Nr. 35.

„ „ „ „ „ „ „ 4 voc. 1608 Nr. 45.

Basciami vita mia, 4 voc. 1590 Nr. 10.

Beata et virgo Maria, 4 voc. 1591 Nr. 3, 2. und 3. Ausg. Nr. 5.

Beati omnes qui timent, 4 voc. 2. und 3. Ausg. von 1591 Nr. 1.

2. pars Ecce sic benedicetur.

Beati omnes qui timent Dominum, 6 voc. 2. Ausg. von 1601^{a} Nr. 36.

Beati omnes qui timent, 8 voc. 1601^{a} Nr. 36, 2. Ausg. Nr. 43.

Beatus vir, qui non abiit, 4 voc. 1591 Nr. 1, 2. und 3. Ausg. Nr. 3.

2. pars Et erit tanquam.

Brinn und zürne nur immer fort, 4 voc. 1596 Nr. 8.

Canite tuba in Syon, 5 voc. 1601^{a} Nr. 19, 2. Ausg. Nr. 22.

Cantate Domino canticum novum, 4 voc. 1601^{a} Nr. 6.

„ „ „ „ 5 „ 1591 „ 20, 2. u. 3. Ausg. Nr. 27.

„ „ „ „ 12 „ 1601^{a} „ 51, 2. Ausg. Nr. 62.

Canzoni duodecimi toni et noni toni, 2 partes (ohne Text, für Instrum.) 8 voc. 1601^{a} Nr. 45—47, 2. Ausg. Nr. 55—57.

Care lagrime mie, 5 voc. 1596^{a} p. 16.

Chiare e lucente stella, 4 voc. 1590 Nr. 20.

Chiari lucente rai, 4 voc. 1590 Nr. 14.

Chi gl'occhi vostri mira, 4 voc. 1590 Nr. 16.

Chi mi consola ahime, 4 voc. 1590 Nr. 7.

Chi mi dimandarà, 4 voc. 1590 Nr. 2.

Chi vuol veder un boscho, 4 voc. 1590 Nr. 12.

Chi vuol veder, 8 voc. 1596^{a} p. 32.

*) In der neuen Ausgabe von Teschner heisst es „Christus".

Durch Adams fall ist gantz verderbt, 4 voc. 1607 Nr. 17.
„ „ „ „ „ „ 4 „ 1608 „ 52.
Ecce Maria genuit nobis, 5 voc. 1601ª Nr. 11, 2. Ausg. Nr. 14.
Ecce quam bonum et quam jucundum, 5 voc., 2. u. 3. Ausg. von 1591 Nr. 16.
Ecco che fa chi segue, 8 voc. 1596ª p. 33.
Ego sum resurrectio et vita, 4 voc. 1591 Nr. 9, 2. u. 3. Ausg. Nr. 11.
Ego vero afflictus sum, 4 voc. 1601ª Nr. 5.
Ein alter Greiss wolt ein junges Maidlein bulen, 4 voc. 1601 Nr. 2.
Ein Bräutlein wolt nit gehn zu Betth, 4 voc. 1601 Nr. 11—14.
2. Thl. Als der Bräutigam auff gut glück.
3. „ Und sagt in solcher Brünstigkeit.
4. „ Darum ward er sehr aussgelacht.
Eine feste Burgk ist unser Gott, 4 voc. 1608 Nr. 34
Ein feste burg ist unser Gott, 4 voc. 1607 Nr. 43.
Ein Kindelein so löbeleich, 4 voc. 1608 Nr. 3.
Erbarm dich mein, o Herre, 4 voc. 1607 Nr. 34.
„ „ „ o Herr, 4 „ 1608 „ 36.
Erhalt uns Herr, bey deinem Wort, 4 voc. 1608 Nr. 53.
*Erstanden ist der heilig Christ, 4 voc. 1608 Nr. 16.
Es ist das Heil uns kommen her, 4 voc. 1608 Nr. 50.
Esse volens gaudere optat, 8 voc. 1601ª Nr. 40, 2. Ausg. Nr. 47.
Es spricht der unweisen mund wol, 4 voc. 1607 Nr. 48.
„ „ „ „ „ „ 4 „ 1607 „ 49.
„ „ „ „ „ „ 4 „ 1608 „ 31.
Es woll uns Gott genedig sein, 4 voc. 1608 Nr. 37.
Et exultavit spiritus meus, 5. toni, 4 voc., in der 2. u. 3. Ausg. von 1591 Nr. 14.
Et exultavit spiritus meus, 8. toni, 4 voc., in der 2. u. 3. Ausg. von 1591 Nr. 15.
Exaltabo te Domine, 8 voc. 1601ª Nr. 35, 2. Ausg. Nr. 42.
Expurgate vetus fermentum, 5 voc. 1591 Nr. 14, 2. u. 3. Ausg. Nr. 21.
Exultate Deo, adjutori nostro, 5 voc. 1601ª Nr. 17, 2. Ausg. Nr. 20.
Exultavit cor meum, 6 voc. 1601ª Nr. 26, 2. Ausg. Nr. 30.
Fahr hin, guts Liedlein zum Bulen meine, 6 voc. 1596 Nr. 19.
Falsch Lieb, warumb mich fliehest, 6 voc. 1596 Nr. 17.
Feins Lieb, du hast mich g'fangen, 4 voc. 1596 Nr. 4, auch 1615 Nr. 2.
Fiamme giauano in ciel, 6 voc. 1596ª Nr. 24.
2. p. Ne d'egli ancor.
Frisch auff, last uns ein guts Glass mit Wein, 6 voc. 1596 Nr. 22.

* Verzeichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke p. 107: „Erkenne mich mein Hüter" ist aus dem Lustgarten 1601 (nicht 1608) und heisst dort „Mein Gemüth ist mir verwirret".

Frölich zu sein in ehren bey gutem kühlen Wein, 5 voc. 1596 Nr. 14, auch 1615 Nr. 16.
Fuggendo andai per boschi, 4 voc. 1590 Nr. 23.

Gagliarda (ohne Text, für Instrumente) 6 voc. 1601 Nr. 50, auch 1615 Nr. 120.
Gar lang thet ich nach einer Jungfrau, 6 voc. 1601 Nr. 31.
Gaudent in coelis animae, 5 voc. 1601ª Nr. 16, 2. Ausg. Nr. 19.
Gelobet seystu Jesu Christ, 4 voc. 1608 Nr. 4.
Gleich wie ein Hirsch gejaget von den Hunden, 6 voc. 1601 Nr. 36.
Gott der Vatter wohn uns bey, 4 voc. 1608 Nr. 22.
Gott sey gelobet und gebenedeyet, 4 voc. 1607 Nr. 46.
„ „ „ „ „ 4 „ 1608 „ 27.
Gratias agimus tibi, 4 voc. 1601 Nr. 9.

Helft mir Gottes güte preisen, 4 voc. 1608 Nr. 10.
Herr Christ der einig Gott's Son, 4 voc. 1608 Nr. 57.
Herr Gott, der du erforschest mich, 4 voc. 1608 Nr. 47.
Herr Gott, ich trau allein auf dich, 4 voc. 1608 Nr. 38.
Herr Gott nun sey gepreyset, 4 voc. 1607 Nr. 50.
Herr Gott wir loben dich, 4 voc. 1608 Nr. 49.
Herr Jesu Christ, waar Mensch und Gott, 4 voc. 1608 Nr. 61.
Herr wie lang wilt vergessen mein, 4 voc. 1607 Nr. 33.
„ „ „ „ „ „ 4 „ 1608 „ 30.
Hertzlich lieb hab ich dich.
2. Thl. Es ist ja Herr.
3. „ Ach Herr, lass. 8 voc. 1608 Nr. 68—70.
Hertzlieb, zu dir allein, fleht tag und nacht, 5 voc. 1596 Nr. 13, auch 1615 Nr. 15.
Hodie Christus natus est, 10 voc. 1591 Nr. 37, 2. u. 3. Ausg. Nr. 45
Hodie completi sunt dies, 6 voc. 1601ª Nr. 22, 2. Ausg. Nr. 26.
Hört zu all die jr thugend kennt, 5 voc. 1601 Nr. 26.
Hor va canzona mia, 4 voc. 1590 Nr. 18.

Ich brinn und bin entzündt gen dir, 4 voc. 1596 Nr. 7.
Ich bring meim Bruder ein guten Trunck, 8 voc. 1601 Nr. 39.
Ich danck dir, lieber Herre, 4 voc. 1608 Nr. 65.
Ich hab dir zu wol getrauet, 5 voc. 1601 Nr. 23.
Ich hab mein sach Gott heimgestellt, 4 voc. 1607 Nr. 20.
Ich habs gewagt und zugesagt, 4 voc. 1601 Nr. 3.
Ich ruff zu dir, Herr Jesu Christ, 4 voc. 1607 Nr. 14.
„ „ „ „ „ „ „ 4 „ 1608 „ 55.
Ich scheid von dir mit leide, 6 voc. 1596 Nr. 16.
Ich sing und spring, will alles trauren meiden, 6 voc. 1601 Nr. 33.
Ihr Musici, frisch auff und last doch hören, 6 voc. 1601 Nr. 35.
Im külen Mayen, thun sich all ding erfreuen, 8 voc. 1601 Nr. 38.

In convertendo Dominus.

2. p. Converte Domine, 6 voc. 1591 Nr. 26, 2. u. 3. Ausg. Nr. 33.

In dich hab ich gehoffet, Herr, 4 voc. 1607 Nr. 15.

„ „ „ „ „ „ 4 „ 1608 „ 33.

In dulci jubilo, nun singet, 4 voc. 1608 Nr. 5.

Inter natos mulierum, 4 voc. 1591 Nr. 10, 2. u. 3. Ausg. Nr. 12.

Intraden ohne Text, für Instrumente, 6 voc. 1601 Nr. 40—49, auch 1615 Nr. 110—119.

Io mi sento morire, 4 voc. 1590 Nr. 5.

Io son ferito amore, 4 voc. 1590 Nr. 9.

Io vo cantar con tanta, 4 voc. 1590 Nr. 18.

Ite in universum mundum, 4 voc. 1601a Nr. 4.

Jesaia dem Propheten das geschah, 4 voc. 1608 Nr. 48.

Jesus Christus unser Heyland, 4 voc. 1607 Nr. 16.

Jesus Christus unser Heyland, der den todt, 4 voc. 1608 Nr. 18.

Jesus Christus unser Heyland, der von uns, 4 voc. 1608 Nr. 28.

Jubilate Deo, omnis terra, 4 voc. 2. Ausg. von 1601a Nr. 12.

„ „ „ „ 5 „ 1601a Nr. 13, 2. Ausg. Nr. 16.

„ „ „ „ 8 „ „ „ 38, 2. „ „ 45.

„ „ „ „ 8 „ 1591 „ 31, 2. u. 3. Ausg. Nr. 39.

2. p. Nos autem populus.

Jungfrau, dein schöne g'stalt erfreut mich sehr, 4 voc. 1596 Nr. 3, in 1615 Nr. 1.

Kein grösser freud kan sein auff diser Erden, 5 voc. 1596 Nr. 10.

Kein grösser freud hett ich auff diser Erden, 8 voc. 1601 Nr. 37.

Komm heiliger Geist, Herre Gott, 4 voc. 1608 Nr. 21.

Kommt her zu mir, spricht Gottes Son, 4 voc. 1607 Nr. 21.

„ „ „ „ „ „ „ 4 „ 1608 „ 58.

La bella filli, 5 voc. 1596a p. 15.

Laetantur coeli et exultet terra, 4 voc. 1601a Nr. 7.

L'altr' hier di sera, 4 voc. 1590 Nr. 4.

Laudate Dominum omnes gentes, 4 voc. 2. Ausg. von 1601a Nr. 11.

„ „ „ „ 8 „ 1601a Nr. 41, 2. Ausg. Nr. 48.

Laudate Dominum de coelis, 8 voc. 2. Ausg. von 1601a Nr. 52.

Laudate Dominum in sanctis, 8 voc. 1591 Nr. 36, 2. u. 3. Ausg. Nr. 44.

„ „ „ „ 8 „ 2. Ausg. von 1601a Nr. 53.

Laudate pueri Dominum, 8 voc. 1591 Nr. 35, 2. u. 3. Ausg. Nr. 43.

Levavi oculos meos in montes, 5 voc. 1591 Nr. 15, 2. u. 3. Ausg. Nr. 22.

2. p. Ecce non dormitabit, 3 voc.

3. p. Dominus custodit te, 5 voc.

Lieti fiori e felice, 5 voc. 1596a p. 1.

Limpido e fresco fonte, 5 voc. 1596a p. 12.

Litaney teutsch, 7 voc. 1619.

Luce ne gl'occhi, 5 voc. 1596a p. 14.

Mag ich Unglück nit widerstan, 4 voc. 1607 Nr. 32.
" " " " " 4 " 1608 " 54.
Mà la fiammá de l'alma, 5 voc. 1596[a] p. 9.
Meine Seel erhebt den Herrn, Magnificat, 4 voc. 1608 Nr. 11.
Mein gemüth ist mir verwirret, 5 voc. 1601 Nr. 24.
Mein Hertz dass mir hast gestohlen, 4 voc. 1601 Nr. 6.
Mein Hertz ist mir gegen (gen) dir, ach Jungfrau schon, 8 voc. 1596 Nr. 24.
Mein Lieb will mit mir kriegen, 8 voc. 1596 Nr. 23.
Mentre la Donna mia, 6 voc. 1596[a] p. 18.
Mi parto ahi sorte ria, 6 voc. 1596[a] p. 28.
Miracolo gentile, 6 voc. 1596[a] p. 17.
Mirami vita mia, 5 voc. 1596[a] p. 11.
Mir traumt in einer Nacht.
2. Thl. Und ich vor freud.
3. " Darauff jrn schönen roten Mund, 4 voc. 1601 Nr. 9
Mi sento ohime morire, 4 voc. 1590 Nr. 22.
Miserere mei Deus, 8 voc. 1601[a] Nr. 44, 2. Ausg. Nr. 51.
" " " 11 " 2. u. 3. Ausg. von 1591 Nr. 46.
Miserere nostri Domine, 5 voc. 2. Ausg. von 1601[a] Nr. 24.
Misericordias Domini, 8 voc. 1601[a] Nr. 33, 2. Ausg. Nr. 40.
Missa II, 4 voc. 1599 Nr. 2.
" III, 4 " " " 3.
" VIII, 8 " " " 8.
" VI, super: Come fuggir, 6 voc. 1599 Nr. 6.
" I, " Dixit Maria, 4 " " " 1.
" V, " Ecce quam bonum, 5 " " " 5.
" VII, " Quem in coelo, 6 " " " 7.
" IV, " Verba mea, 5 " " " 4.
Mit dein lieblichen Augen, 4 voc. 1601 Nr. 7.
Mit tantzen, jubilieren, und mit springen, 6 voc. 1596 Nr. 18.
Musica è lo mio core, 6 voc. 1596[a] p. 19.
Nisi dominus aedificaverit.
2. p. Cum dederit dilectis, 5 voc. 2. u. 3. Ausg. von 1591 Nr. 17.
Non vedo hogg' il mio sole, 4 voc. 1590 Nr. 15.
Nun bitten wir den heiligen Geist, 5 voc. 1608 Nr. 20.
Nunc dimittis servum, 5 voc. 1591 Nr. 18, 2. u. 3. Ausg. Nr. 25.
Nun fanget an ein guts Liedlein zu singen, 4 voc. 1596 Nr. 1.
Nun freut euch lieben Christen gmein, 4 voc. 1607 Nr. 45.
" " " " " " 4 " 1608 " 51.
Nun hat ein end mein klagen (Tantz), 6 voc. 1601 Nr. 32.
Nun komm der Heyden Heyland, 4 voc. 1608 Nr. 1.
Nun lasst uns frölich sein (Tantz), 5 voc. 1601 Nr. 18, und in 1615 Nr. 19.

Nun lob mein Seel den Herren, 4 voc. 1608 Nr. 40.
Nuptiae factae sunt, 12 voc. 1591 Nr. 39, 2. u. 3. Ausg. Nr. 48.

O admirabile commercium, 6 voc. 1601[a] Nr. 21, 2. Ausg. Nr. 25.
O altitudo divitiarum, 7 voc. 1591 Nr. 30, 2. u. 3. Ausg. Nr. 37.
O Auffenthalt meins lebens, ich bitt, 4 voc. 1596 Nr. 6.
O dolci lagrimette, 6 voc. 1596[a] p. 23.
O Domine Jesu Christe, 8 voc. 1601[a] Nr. 34, 2. Ausg. Nr. 41.
O Herre Gott begnade mich, 4 voc. 1607 Nr. 31.
O Herr begnade mich, 4 voc. 1608 Nr. 35.
O Herre Gott, dein göttlich Wort, 4 voc. 1608 Nr. 64.
O Mensch bewein dein Sünde gross, 4 voc. 1607 Nr. 44.
" " " " " " 4 " 1608 " 12.
Omnes gentes plaudite manibus, 10 voc. 2. Ausg. von 1601[a] Nr. 61.
O sacrum convivium, 7 voc. 1601[a] Nr. 31, 2. Ausg. Nr. 37.
O soaue contrada, 5 voc. 1596[a] p. 2.
O tu che mi dai pene, 4 voc. 1590 Nr. 11.

Pater noster, qui es in coelis, 8 voc. 2. u. 3. Ausg. von 1591 Nr. 38.
(Dieser Gesang muss ganz besonders beliebt gewesen sein, denn sowohl handschriftlich, als in gedruckten Sammelwerken trifft man ihn oft an.)
Plaude triumphalem retulit, 5 voc. 1601[a] Nr. 14, 2. Ausg. Nr. 17.
Puer natus in Bethlehem, 4 voc. 1608 Nr. 7.

Quem in coelo et in terra.
2. p. Ecce enim quia te, 5 voc. 1591 Nr. 21, 2. u. 3. Ausg. Nr. 28.
Quem vidistis pastores, 4 voc. 1601[a] Nr. 3.
Quia vidisti me Thoma credidisti, 4 voc. 1591 Nr. 11, 2. u. 3. Ausg. Nr. 13.
Qui dove i sacri, 5 voc. 1596[a] p. 6.
Qui laudat Dominum de mundi, 4 voc. 1601[a] Nr. 10.

Rara virtù, 6 voc. 1596[a] p. 27.
Real natura, 6 voc. 1596[a] p. 26.
Reichlich mit schön und thugend (Tantz) 5 voc. 1601 Nr. 25, und 1615 Nr. 21.
Rendimi pur il core crudel, 4 voc. 1590 Nr. 13.
Resonet in laudibus, 4 voc. 1608 Nr. 8.
Ricercari I. toni (ohne Text für Instrumente), 4 voc. 2. Ausg. von 1601[a] Nr. 13.
Ridon di maggio i prati, 4 voc. 1590 Nr. 1.

Sancta et immaculata, 10 voc. 1601[a] Nr. 49, 2. Ausg. Nr. 59.
Sancta Maria, 10 voc. 1601[a] Nr. 50, 2. Ausg. Nr. 60.
Schöns Lieb, du machst mir angst, 6 voc. 1596 Nr. 20.
Si bona suscepimus de manu, 8 voc. 2. Ausg. von 1601[a] Nr. 39.
Singen wir auss hertzen grund, 4 voc. 1608 Nr. 67.
Sospira core che raggione, 4 voc. 1590 Nr. 3.
Surrexit Pastor bonus, 6 voc. 1601[a] Nr. 23, 2. Ausg. Nr. 27.

Tantzen und springen, singen und klingen (Gagliarda), 5 voc. 1601 Nr. 20 und 1615 Nr. 22.
Tessea catena d'oro, 6 voc. 1596[a] p. 20.
Tibi laus tibi gloria, 8 voc. 1601[a] Nr. 43, 2. Ausg. Nr. 50.
Tribus miraculis ornatum, 6 voc. 1591 Nr. 25, 2. u. 3. Ausg. Nr. 32.
Tu es Petrus, et super hanc, 4 voc. 1591 Nr. 6, 2. u. 3. Ausg. Nr. 8.
„ „ „ „ „ „ 5 „ 1601[a] Nr. 12, 2. Ausg. Nr. 15.

Unter alln auff diser Erden (Tantz), 5 voc. 1601 Nr. 22 und in 1615 Nr. 20.
Usquequo Domine.
2. p. Illumina oculos, 6 voc. 1601[a] Nr. 29, 2. Ausg. Nr. 33.

Vatter unser im Himelreich, 4 voc. (in 10 Theilen) 1607 Nr. 1.
„ „ „ Himmelreich, 4 voc. 1608 Nr. 25.
Vattene pur crudel.
2. p. Là trà'l sangue, 6 voc. 1596[a] p. 21.
Veni Domine et noli, 8 voc. 1601[a] Nr. 39, 2. Ausg. Nr. 46.
Veni sancte spiritus, 5 voc. 1601[a] Nr. 15, 2. Ausg. Nr. 18.
Venite exultemus Domino, 8 voc. 2. Ausg. von 1601[a] Nr. 54.
Verbum caro factum est, 6 voc. 1591 Nr. 23, 2. u. 3. Ausg. Nr. 30.
Verleih uns friden gnediglich, 4 voc. 1608 Nr. 53.
Vienni ò filli de mia, 5 voc. 1596[a] p. 7.
Vincula dum Christus terit, 6 voc. 1601[a] Nr. 27, 2. Ausg. Nr. 31.
Vivan sempre i Pastori, 4 voc. 1590 Nr. 24.
Von dir kan ich nit scheiden, 6 voc. 1596 Nr. 21.
Von Himmel hoch da komm ich her, 4 voc. 1608 Nr. 6.
Vor freuden wil ich singen, 5 voc. 1601 Nr. 21.

Wann du Jungfrau, forthin kein falsch wilt üben, 5 voc. 1596 Nr. 11.
Wann mein stündlein vorhanden ist, 4 voc. 1607 Nr. 52.
„ „ „ „ „ 4 „ 1608 „ 60.
Warumb betrübst du dich mein hertz, 4 voc. 1608 Nr. 63.
Was mein Gott will das gscheh allezeit, 4 voc. 1608 Nr. 62.
Wer Gott nicht mit uns dise zeit, 4 voc. 1608 Nr. 41.
Wer in dem schutz des Höchsten ist, 4 voc. 1607 Nr. 51.
„ „ „ „ „ „ „ 4 „ 1608 „ 39.
Wer liebt auss treuem Hertzen (Tantz), 5 voc. 1601 Nr. 16 und 1615 Nr. 17.
Wer singt der sing, das es wol kling, 6 voc. 1601 Nr. 34.
Wir gelauben all an einen Gott, 4 voc. 1607 Nr. 11 (in 3 Theilen).
Wir glauben all an einen Gott, 4 voc. 1608 Nr. 24.
Wo Gott der Herr nicht bey uns helt, 4 voc. 1607 Nr. 41.
„ „ „ „ „ „ „ „ 4 „ 1608 „ 43.
Wo Gott zum Hausz nit gibt sein gunst, 4 voc. 1607 Nr. 42.
„ „ „ „ „ „ „ „ 4 „ 1608 „ 44.

Zu dir schrey ich umb hülff, ach Schatz, 5 voc. 1596 Nr. 9.
Zu dir steht all mein Sinn (Tantz), 5 voc. 1601 Nr. 17 und 1615 Nr. 18.

Ein Verzeichniss der Gesänge zu geben, welche in Sammelwerken des 17. Jahrhunderts vorkommen, bin ich vor der Hand ausser Stande. Obgleich ich beschäftigt bin ein Verzeichniss aller Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts anzufertigen, und mir bereits über 300 solcher Werke vorliegen, so bin ich mir nur zu gut bewusst, dass damit der Reichthum in diesem Fache noch lange nicht erschöpft ist; ich muss daher auf das seiner Zeit zu veröffentlichende Verzeichniss hinweisen, in dem auch Hassler seinen Platz finden wird.

Orlandus de Lassus

(Roland de Lattre).

Geboren gegen 1520 zu Mons, gestorben den 14. Juni 1594 in München.

Chronologisches Verzeichniss seiner gedruckten Werke, nebst alphabetisch geordnetem Inhaltsanzeiger.

Verfasst von Rob. Eitner.

Obgleich wir keinen Mangel an Schriften über Orlandus de Lassus' Leben haben, so hat es doch bisher an einem Verzeichnisse seiner gedrukten Werke, ausser ganz unzuverlässigen und mangelhaften Arbeiten, gefehlt, und doch giebt es kein besseres und sichereres Hilfsmittel, ein klares Bild über die Thätigkeit und den regen Antheil, welchen die Zeitgenossen an dem Schaffen des Meisters nahmen, zu erhalten, als durch eine genaue Kenntniss der gedruckten Werke. Dieses Bild möglichst zu vervollständigen und ihm die sicherste Grundlage durch eigene Anschauung, oder durch Hilfe von Fachmännern zu geben, habe ich weder Kosten noch Mühe gescheut und glaube mit einiger Befriedigung auf das Resultat blicken zu können. Neben den Herren Bibliothekaren in Wien: Herrn Dr. Faust-Pachler, in Breslau: Herrn Dr. Fr. Pfeiffer, in Augsburg: Herrn Ludwig Greiff, in Kassel: Herrn Dr. K. Bernhardi, in Heilbronn: Herrn Dr. Rieckher, in Liegnitz: Herrn Dr. Pfudel, in Nürnberg: Herrn Dr. Frommann, in Weimar: Herrn Dr. Köhler, in Brieg: Herrn Rektor Guttmann und dem Domkapellmeister Herrn Frz. Xav. Haberl, habe ich besonders Herrn Jul. Jos. Maier, Konservator an der kgl. Staatsbibliothek in München, zu danken, der aus Interesse für den Gegenstand sich der mühsamen Aufgabe unterzogen hat, alle mir unbekannten und sich auf der dortigen Staatsbibliothek befindlichen Drucke zu beschreiben. Leider musste ich darauf verzichten die Bibliotheken in Bologna, Paris, London und Brüssel in gleicher Weise nach Drucken von Lassus zu durchstöbern, theils weil es mir an Verbindungen fehlte, theils aber weil man einem Ausländer gegenüber zu zurückhaltend ist. Dass man von dort aus das Fehlende einstmals nachtragen wird, dazu ist geringe Aussicht vorhanden. Noch vor Schluss meiner Arbeit erhielt ich einen werthvollen Beitrag, in dem auch die Drucke der Bibliothek in Bologna (Konservatorium), wenn auch mangelhaft, verzeichnet sind, durch die Mittheilung einer hinterlassenen biographischen und bibliographischen Arbeit über Lassus von dem verstorbenen Prof. S. W. Dehn, dessen Wittwe mir das Manuscript zur freien Benutzung überliess. In Betreff der bibliographischen

Ausbeute bot mir das Manuscript nur jene Notizen über die Bologner Bibliothek, während sich eine Reihe sehr werthvoller biographischer Beiträge vorfanden, die ich in einem der nächsten Monatshefte zu veröffentlichen gedenke, da sie durch die Verschiedenartigkeit ihres Inhaltes sich der vorliegenden Arbeit nicht gut anschliessen lassen.

Biographisches Material.

Joh. Gottfr. Walther schöpft seine Notizen aus den Werken des *D. Buddei* (Lexikon) und *Boissardi* (Bibliotheca P. 2 p. 152 sq.) während Gerber noch Einiges aus *Thuanus'* Historia hinzufügt. Werthvoller sind die Nachrichten, die sich in *Massimo Trojano's* Dialoghi (Ven. 1569 Bolognino Laltieri, 4°) fol. 31 ff. befinden und bisher noch wenig beachtet worden sind (Dehn's handschriftl. Nachlass). Die ferneren biographischen Arbeiten sind folgende:

Adamus (Melchior), Vitae Germanorum Philosophorum. Heidelberg 1615 u. 1620. 5 Bde. in 8° und Frankfurt a/M. 1663 u. 1705, in fol. p. 176.

Freher (P.), Theatrum virorum eruditione clarorum. Norimbg. 1688, Hofmann et Knorz. In fol.

Quickelberg über Lassus im III. Theile der Prosopographia heroum atque illustrium virorum totius Germaniae von Henr. Pantaleon. Basel 1566. 4°.

Forkel (Nic.), Musikalischer Almanach für Deutschland. Leipzig 1784, bei Schwickert. 8°. Bd. 3, p. 161.

Journal, Le Dragon, à Mons, 17. Febr. 1825. Artikel von Delmotte. Abdruck in der Revue musicale, Paris 1831, pag. 239 ff.: „Découvertes sur le célèbre musicien belge Rol. de Lassus."

Inland, Das. Ein Tageblatt für das öffentliche Leben in Deutschland, mit vorzüglicher Rücksicht auf Bayern. München, Cotta. In 4°. Jahrg. 1830 Nr. 38, 40, 43, 47.

Schmidhamer (Jos.), Notizen über Orlando di Lasso etc. Ms. 1830 (nach Proske, Mus. div. II, XI).

Revue musicale, Paris 1831 Nr. 32: Sur le sejour de Rol. de Lassus à Paris, von Anders.

Delmotte (Henr.), Notice biographique sur Orl. de L. Valenciennes 1836, Prignet. 8°. 8 Bg.

Dehn (S. W.), Biographische Notizen über O. de L. Aus dem Französischen übersetzt (nach Delmotte) und mit Anmerkungen herausgegeben. Berlin 1837, Gustav Crantz, 8°. 139 pp. Mit Lassus' ganzer Figur und der Abbildung seines Grabmals in München.

Mathieu (A.), Roland de Lattre. Mons 1838, Piérart. 12°. 76 pp. Andere Auflagen, ibidem, 1840, 1851.

Kist (F. C.), Levensgesch. van Orl. de Lassus. La Haye 1841. 8°.

Fürstenau (Moritz), „Ein Brief Orlando di Lasso's". Neue Zeitschrift für Musik. Leipzig bei Kahnt 1849 den 5. December, Nr. 46.

Schafhäutl, Ueber das wahre Todesjahr des Orlandus Lassus. Beilage zu Nr. 342 der Allgem. Zeitung. Montag den 8. Decemb. 1851. (Wahrscheinlich eine Münchener Zeitung; nach Dehn's handschriftl. Notizen.)

Muffat (K. A.), Ein Aufsatz über Lassus im Taschenbuch für die vaterländische Geschichte. München bei Georg Franz 1852—1853 p. 244—272 (nach Dehn's handschriftl. Notizen).

De la part que la société des sciences du Hainaut a prise à l'érection de la statue d'Orlande de Lassus. Mons 1854. 8°. (Antiquariat von Kirchhoff und Wigand in Leipzig. 10 Sgr.)

Bischoff (L.), Notizen über Lassus in der Niederrheinischen Musik-Zeitung, Köln 1864, 23. April, Nr. 17. (Du Mont-Schauberg.) 4°.

F. Rh., Notizen über Orlando di Lasso. Musikalisches Wochenblatt. Leipzig, bei Fritzsch 1871, 2. Jahrg. Nr. 17 und 18, nebst der Abbildung des Denkmals in München.

Medaille. Roland de Lattre. (Neueren Datums.) Beschrieben im Echo 1867, Berlin bei Schlesinger, Beilage Nr. 23 p. 91.

Portrait. Gerber zählt in seinem alten Tonkünstler-Lexikon von 1792, 2. Theil, I. Verzeichniss von Bildnissen, p. 28, 9 verschiedene Portraits auf. Diejenigen Portraits, welche in den Drucken von Lassus' Werken vorkommen, haben meist wenig Werth. Das dabei verzeichnete Alter Lassus' (siehe z. B. 1571) hat die irrige Meinung erzeugt, dass das Jahr 1571 hierbei maassgebend sei, und man hat daher das Geburtsjahr auf 1532 festgesetzt, während dasselbe Portrait auch noch in späteren Drucken vorkommt (z. B. 1574 in der kleinen Ausgabe der Patrocinien). Das Portrait muss aber schon im Jahre 1559 angefertiget worden sein, wie wir jetzt mit Bestimmtheit nachweisen können.

Diejenigen Werke von Lassus, welche bisher in neuen Partiturausgaben erschienen sind, findet man in meinem „Verzeichnisse neuer Ausgaben alter Musikwerke" (Beilage zu den Monatsh., Jahrg. 2 u. 3, auch separat) p. 122—127 angegeben. So ansehnlich dies Verzeichniss auch erscheint, so ist es dennoch gering gegen das, was Lassus der Nachwelt an Werken hinterlassen hat. Allein an Motetten lassen sich gegen 600 aufzählen, dazu kommen noch 100 Magnificat, mehrere hundert französische, italienische und deutsche Lieder, die Messen und andere Kompositionen.

Verzeichniss der Ausgaben von Orlandus de Lassus' Kompositionen.

1545. Il primo libro de motetti di Orlando di Lasso. Venezia, Gardano, 1545. Nach Dehn p. 63 im Konservatorium zu Bologna. Dies ist wahrscheinlich die erste Ausgabe des unter 1556 verzeichneten Werkes.

1555. (Bez. des Stb.) | DI ORLANDO DI LASSVS | IL PRIMO LIBRO DI MADRIGALI | A cinque uoci, Nouamente dato in luce. |

LIBRO — Wappen — PRIMO. || In Venetia Apresso | di Antonio Gardano. | 1555. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Nr. 1: Cantai, hor piango. Nr. 22: Perchè sempre nemica mia.

Kgl. Bibl. München; Stadtbibl. Augsburg.

Andere Ausgabe von 1556.

Il primo libro de Madrigali a 5 voci di Orlando di Lasso. Altera edizione. Venezia, appresso Antonio Gardano. 1556.

In kl. 4°.

Bibl. in Bologna (nach Dehn's handschriftl. Nachlass).

Andere Ausgabe von 1557.

Bez. des Stb. | DI ORLANDO DI LASSVS | IL PRIMO LIBRO DI MADRIGALI | A cinque Voci, Nouamente per Antonio Gardano ristampato. | A CINQVE (Gardano's Druckerzeichen) VOCI. || In Venetia Appresso di | Antonio Gardano. | 1557. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Genauer Abdruck der Ausgabe von 1555.

Stadtbibl. Augsburg; Bibl. in Bologna.

Eine Ausgabe von 1559, welche das 1. und 2. Buch vereint, siehe die zweite Ausgabe von 1559.

Andere Ausgabe von 1562.

Bez. des Stb. | ORLANDO DI LASSVS | LI MADRIGALI A CINQVE VOCI, | LIBRO PRIMO. | NVOVAMENTE RISTAMPATI | Et con ogni diligentia coretti. | Druckerzeichen. || In Vinegia, Appresso Girolamo Scotto, | MDLXII. |

kl. quer 4°. o. Dedic. Inhalt genau wie 1555.

Kgl. Bibl. Berlin nur Altus.

Andere Ausgabe von 1566.

Di Orlando di Lassus il primo libro di madrigali a cinque voci, novamente ristampato. In Venetia appresso Francesco Rampazetto. 1566. 4°.

Bibl. in Bologna. Inhalt wie 1555. (Dehn's handschriftl. Nachlass.)

Andere Ausgabe von 1570.

Bez. des Stb. | DI ORLANDO DI LASSVS | IL PRIMO LIBRO DI MADRIGALI | A Cinque uoci, Nouamente con ogni dilligentia Ristampati. | A CINQVE — Gardeno's Wappen — VOCI. || In Venetia Apresso li | Figliuoli di Antonio Gardano. | 1570. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Genauer Abdruck der Ausgabe von 1555.

Kgl. Bibl. München.

Andere Ausgabe von 1573.

Bez. des Stb. || DI ORLANDO DI LASSVS | IL PRIMO LIBRO DE | MADRIGALI A CINQVE VOCI, | Nouamente ristampati. |

Wappen. || IN VENEGIA, | APPRESSO GIROLAMO SCOTTO, | MDLXXIII. |

In hoch 4°. o. Dedic. Inhalt wie 1555.

Kgl. Bibl. Berlin: Quinta vox; Bibl. in Bologna.

Ein Nachdruck derselben Ausgabe, der bis auf die Seitenzahl passt, aber im Format kl. quer 4° gedruckt ist, führt den Titel:

CANTO | DI ORLANDO DI LASSVS | IL PRIMO LIBRO | DI MADRIGALI A CINQVE VOCI. | NVOVAMENTE CON OGNI | DILIGENZA RISTAMPATI | Vignette. || IN VENETIA, MDLXXIII. |

Kgl. Bibl. Berlin besitzt nur den Cantus und fehlt dort die Angabe des Druckers.

Andere Ausgabe von 1586.

Die Bibliothek in Bologna besitzt noch eine Ausgabe mit der Druckerfirma: Venetia, appresso Girolamo Scotti. 1586. kl. 4°.

1555ª. D'orlando di Lassus | IL PRIMO LIBRO DOV ESI (?) CONTEN- | gono Madrigali, Vilanesche, Canzon francesi, e Motet- | ti a quattro uoci, Nuouamente impressi in An- | uersa per Tilman Susato M.DLV. | Superius | folgt die „Tavola" und dann | „Cum gratia & privilegio Cesarie Maiestatis | ad quatuor anne. Lange." |

In kl. quer 4°. 4 Stb. Dedic.:

Al Mag:co & honorato S.or Stefano gentile.

Jo do alla stampa Mag:co et honorato S.or mio una parte delle fatiche mie fatte in Anversa dopo la tornata mia di Roma, ad instantia e sotto tutella vostra, il quale inamorato della musica che qui se domanda osservata voreste ch'ella fosse palese a tutti e che a tutti piacesse, Portano il vostro gentilissime nome in fronte per due rispetti: l'uno è che essendo vostro come io sono, e stimandomi di cio pur assai, voglio ancora favorirmone col mondo, l'altro che andando in publico, intendo che tutta quella affectione, che mi potranno mai guadagnare e da questi e da quelli sia vostrissima, e ne siate voi solo il creditore, ne dovera credo dispiacervi che non potendo io col mio solo buono animo pagare quanto debbo a la gentilezza vostra, e cortesia: procuri ancora sodisfarmi con quello d'altrui, e vi bascio le mani, in Anversa a li XIII di maggio. M.D.LV. D. V. S. Servitore

Orlando di Lassus.

Nr. 1, fol. 1: Del freddo rheno. Nr. 29, fol. 19: Alma Nemes que sola. Darauf folgt der Gesang: „Calami sonum" von Cipriano de Rore.

Kgl. Bibl. Berlin: Superius.

Andere Ausgabe von 1555.

LE QVATOIRSIESME | Liure a quatre parties contenant, | DIX HUYCT CHANSONS ITA- | liennes, Six chansons francoises, & Six Motetz. faictz | (a la Nouuelle composition d'aucuns d'Italie) par | Rolando di Lassus Nouuellement Impri- | me en Anuers par Tylmā Susato | Imprimeur de Musique. | Bez. des Stb. | AVECQ GRACE ET PRIVI- | lege etc. | Lan M.D.LV Sub- | signe de Lange. | folgt der Index.

In kl. quer 4°. 4 Stb. o. Dedic. Dies ist das letzte Buch des umfangreichen

Sammelwerkes Chansons von verschiedenen Autoren, dessen erstes Buch 1543 erschien. Inhalt wie vorher.

Kgl. Bibl. Berlin; k. k. Hofbibl. in Wien; k. Bibl. München; k. Bibl. in Upsala.

Dreizehn Gesänge findet man wieder abgedruckt in 1560: Il primo libro di Madrigali a 4 voci.

1556. DI ORLANDO DI LASSVS || il primo libro de mottetti a cinque | & a sei voci nuouamente posti | in luce. || IN ANVERSA. | Per Joanne Latio. 1556. | Con priuilegio de la M. Ces. per anni quattro. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Dedic. Sign. Antonio Perenotto degniss. Vescouo d'Aras. Gez. vom Komp. o. Datum. Nr. 1, fol. 4: Delitiae phaebi, 5 voc. Nr. 17, fol. 31: Da pacem Domine, 6 voc.

Kgl. Bibl. Berlin; kgl. Bibl. München (fehlt V).

1556. Siehe andere Ausgabe von 1555: Il I. lib. Madrig. 5 voc.

1557. Siehe andere Ausgabe von 1555: I. libro di Madrigali a 5 voci.

1559. Bez. des Stb. | DI ORLANDO DI LASSVS | IL SECONDO LIBRO DI MADRIGALI. | A cinque Voci, Nouamente per Antonio Gardano stampato. | A CINQVE (Buchdruckerzeichen) VOCI || In Venetia Apresso di | Antonio Gardano. | 1559. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Enthält 21 Gesänge von Lassus, p. 1: Canzon in 6 Theilen „Standomi un giorno" und p. 22: „Candid' all'hor del ciel", ausserdem p. 10: „Quanto piu" von Antonio Barre, p. 16: „Ben si vedra" von Hettor Vidue und p. 18: „In dubbio di mio stato" von Paulo Animuccia. Summa 25 Gesänge.

Stadtbibl. Augsburg; Bibl. in Bologna.

In Dehn's handschriftlichem Nachlasse ist noch eine frühere Ausgabe verzeichnet:

Il secondo libro delle Muse e Madrigali con una Canzone del Petrarca a 5 voci di Orlandi di Lasso. Roma, appresso Antonio Barrè. 1557. 4°.

Bibl. in Bologna. Ueber den Inhalt theilt er nichts mit.

Andere Ausgabe des 1. und 2. Buches in einem Bande von 1559.

Bez. des Stb. | DI ORLANDO DI LASSVS | IL PRIMO ET SECONDO LIBRO | DI MADRIGALI A CINQVE VOCI, | Nouamente riduti tutti insieme & dato in luce. | Druckerzeichen. || In Vinegia, Appresso Girolamo Scoto. 1559. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. 32 Madrig. Davon 22 aus dem 1. Buche und nur 10 aus dem 2. Buche.

Kgl. Bibl. München.

Andere Ausgabe des 2. Buches von 1560.

DI ORLANDO DI LASSVS | IL SECONDO LIBRO | DI MADRIGALI | A cinque voci, | Nouamente con ogni diligentia Ristampato è Coretto. | Vignette. || In Vinegia, Appresso Girolamo Scotto. 1560. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Inhalt wie in der 1. Ausgabe von 1559.

Kgl. Bibl. Berlin.

Andere Ausgabe von 1562.

Bez. des Stb. | ORLANDO DI LASSVS | LI MADRIGALI A CINQVE VOCI, | LIBRO SECONDO. | NVOVAMENTE RISTAMPATI | Et con ogni diligentia coretti. | Druckerzeichen. || In Vinegia, Appresso Girolamo Scotto, | MDLXII. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. 25 Nrn., genau wie in 1559.

Kgl. Bibl. München; kgl. Bibl. Berlin nur Altus.

Andere Ausgabe von 1566.

Di Orlando di Lassus il secondo libro di madrigali a cinque voci, novamente ristampato. In Venetia appresso Francesco Rampazetto. 1566. 4°.

Bibl. in Bologna. Inhalt wie 1559 (Dehn's handschriftl. Nachlass).

Andere Ausgabe von 1568.

Bez. des Stb. | DI ORLANDO DI LASSVS | IL SECONDO LIBRO DI MADRIGALI | A Cinque Voci, Nouamente per Antonio Gardano Ristampato. | A CINQVE — Druckerzeichen — VOCI. || In Venetia Appresso di | Antonio Gardano. | 1568. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Gleicher Inhalt wie die 1. Ausgabe von 1559.

Kgl. Bibl. München; k. k. Hofbibl. in Wien.

Andere Ausgabe von 1573.

Bez. des Stb. | DI ORLANDO DI LASSVS | IL SECONDO LIBRO DE | MADRIGALI A CINQVE VOCI, | Nouamente ristampati. | Wappen. || IN VINEGIA, | APPRESSO GIROLAMO SCOTTO, | MDLXXIII. |

In hoch 4°. o. Dedic. Inhalt wie 1559.

Kgl. Bibl. Berlin nur Quinta vox; Bibl. in Bologna.

Andere Ausgabe von 1573.

CANTO | DI ORLANDO DI LASSVS | IL SECONDO LIBRO | DI MADRIGALI A CINQVE VOCI. | NVOVAMENTE CON OGNI | DILIGENZA RISTAMPATI | Vignette. || IN VENETIA, MDLXXIII. |

In kl. quer 4°.

Kgl. Bibl. Berlin nur Cantus, in dem die Druckeranzeige fehlt. Siehe das 1. Buch von 1573 unter 1555.

Andere Ausgabe von 1574.

Bez. des Stb. | DI ORLANDO DI LASSVS | IL SECONDO LIBRO DI MADRIGALI | a Cinque Voci, Nouamente Con ogni diligentia Ristampato. | A CINQVE — Druckerzeichen — VOCI. || In Venetia Apresso li Figliuoli | di Antonio Gardano. | 1574. |

k. k. Hofbibl. in Wien.

Andere Ausgabe von 1585 und 1586.

Die Bibliothek in Bologna besitzt noch eine Ausgabe:

„Venetia appresso Angelo Gardano. 1585."

und eine andere: „Venetia, appresso Girolamo Scotti. 1586.“ kl. 4°.

NB. Die Ordnung der Gesänge ist in den verschiedenen Ausgaben nicht immer dieselbe, sondern von den Nachdruckern willkürlich geändert. Dies sei nicht nur von den obigen Nachdrucken gesagt, sondern zugleich für sämmtliche weiterhin verzeichnete Ausgaben.

1559. Siehe andere Ausgabe von 1555: I. libro di Madrigali a 5 voci.

1560. Bez. des Stb. | DI ORLANDO DI LASSVS | IL PRIMO LIBRO DI MADRIGALI A | Quatro voci, Insieme alcuni Madrigali d'altri Autori, Nouamente stampato & datto in luce. | A QVATRO — Druckerzeichen — VOCI || In Venetia Appresso di | Antonio Gardano. | 1560. |

NB. Die vierte Zeile lautet im Basso: | Quatro uoci, Nouamente per Antonio Gardano stampato & datto in luce. |

In kl. quer 4°. 4 Stb. o. Dedic. Enthält von Lassus nur 14 Nrn., die, ausser Nr. 2, aus 1555[a] entnommen sind; ausserdem Gesänge von Giov. Lochenburgho (Nr. 8, 10, 11, 12), Giov. Dominico de Nola (Nr. 13), Constantio Porta (Nr. 20), Francesco Roselli (Nr. 17, eine sechstheilige Canzone), Nr. 3, 6, 7, 16 sind von ungenannten Autoren. Nr. 4 hat zwar auch keine Autorbezeichnung, doch gehört sie Lassus zu.

Königl. Bibl. in München.

Andere Ausgabe von 1560.

Il primo libro de Madrigali a 4 voci composti da Orlando di Lasso. Roma, Valerio Dorico. 1560. 4°.

Bibl. in Bologna (nach Dehn's handschriftlichem Nachlasse).

Andere Ausgabe von 1562.

CANTO. | ORLANDO DI LASSVS | LI MADRIGALI A QVATRO VOCI, | LIBRO PRIMO. | NVOVAMENTE RISTAMPATI | Et con alcuni Madrigali & canzon d'altri Autori aggionti, | & con ogni diligentia coretto. | Scott's Druckerzeichen. || In Vinegia, Appresso Girolamo Scotto, | M.D.LXII. |

Im A., T. und B. lautet die 6. und 7. Zeile: Et con alcuni MADRIGALI & CANZONI d'altri Autori ag- | gionti, & con ogni ....

In kl. quer 4°. 4 Stb. o. Dedic. Inhalt gleich 1560.

Kgl. Bibl. München.

Andere Ausgabe von 1565.

Bez. des Stb. | DI ORLANDO DI LASSVS | IL PRIMO LIBRO DI MADRIGALI | A Quatro voci. Novamente per Antonio Gardano Ristampati. | A QVATRO VOCI || In Venetia Appresso di | Antonio Gardano. | 1565. |

In kl. quer 4°. Gleicher Inhalt wie 1560.

Bibl. Proske in Regensburg nur Altus und Bassus.

Andere Ausgabe von 1569 und 1576.

CANTO | DI ORLANDO DI LASSVS | IL PRIMO LIBRO DI MADRIGALI | a Quatro uoci Nouamente con ogni dilligentia Ristampati. |

A QVATRO — Druckerzeichen — VOCI || In Venetia appresso li Figliuoli | di Antonio Gardano. | 1569. |

Alto und Basso mit ganz gleichem Titel: „Appresso Angelo Gardano. 1576.“

In kl. quer 4°. o. Dedic. Inhalt gleich 1560.

K. k. Hofbibl. in Wien, fehlt die Tenorstimme.

1560ª. TIERS LIVRE DES | CHANSONS A QVATRE | CINCQ ET SIX PARTIES NOVELLEMENT | composez par Orlando di Laissus (sic). Conuenables tant | aux instrumentez comme à la Voix. | TENOR. | Druckerzeichen. || Imprime à Louain par Pierre Phalese Libraire Jure. Lan. M.D.LX. | Auecq Grace & priuilege. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Der Superius und Tenor haben „Laissus“, der Contratenor und Bassus „Lassus“. Fol. I: „Las voulez vous q'une personne“, 4 voc. Fol. XXIX: „Tytire tu patulae recu“, 6 voc. Summa 25 Gesänge, von denen viele aus 1555ª entlehnt sind. Das 1. und 2. Buch sind Sammelwerke und erschienen 1556 und 1560 ebendaselbst.

Stadtbibl. in Danzig.

Andere Ausgabe von 1566.

TIERS LIVRE DES | CHANSONS A QUATRE CINCQ ET | six parties, nouuellement composées par Orlando di Lassus, Et de nouueau | plus correctement que cy deuant imprimées & emendées, | Conuenables tant aux instrumens | comme a la voix. | Bez. d. Stb. | Druckerzeichen. || Imprimé à Louain par Pier Phalese, Libraire Juré. L'an M.D.LXVI. | Auec Grace & Priuilege. |

Darauf folgt der Index in 2 Colonnen.

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Inhalt wie 1560ª bis auf „In dubbio“, welches hier fehlt, dafür „Ce faux amour“.

K. k. Hofbibl. in Wien; kgl. Bibl. München.

Andere Ausgabe von 1570.

TIERS LIVRE DES | CHANSONS A QVATRE CINCQ ET SIX PARTIES, | nouuellement composées par Orlando di Lassus, Et de nouueau plus correcte- | ment que cy deuant imprimées & emendées, Conuenables | tant aux Instrumens comme | à la Voix. | TENOR. | Druckerzeichen. || A LOVAIN. | De l'Imprimerie de Pierre Phalese Libraire Juré. L'an M.D.LXX. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Inhalt wie in der Ausg. von 1566.

Stadtbibl. Danzig; kgl. Bibl. München.

1560. Siehe andere Ausgabe von 1559: II. libro di Madrigali a 5 voci.

1562. SACRAE CANTIO- | NES QVINQVE VOCVM, TVM VIVA | VOCE, TVM OMNIS GENERIS INSTRV- | mentis cantatu commodissimae. | JAM PRIMVM IN LVCEM EDITAE. | AUTHORE ORLANDO

DI LASSUS. | Bez. des Stb. || NORIBERGAE, | Apud Joannem Montanum, & Vlricum Neuberum. | Anno M.D.LXII. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Dedic. Herzog Albert von Baiern. Gez. vom Kompon. „Noribergae, Anno reparatae salutis 1562. die 1. Junij". Folgt ein Gedicht von Joan. Pollet Insulensis.

Nr. 1 „Confitemini Domino". Nr. 25 „Caligaverunt oculi mei".

Kgl. Bibl. München; kgl. Bibl. Berlin; Bibl. der St. Marienkirche zu Elbing.

Andere Ausgabe von 1564.

SACRAE CANTIONES | QVINQVE VOCVM, TVM VIVA VOCE, | TVM OMNIS GENERIS INSTRVMENTIS | CANTATV COMMODISSIMAE. | JAM PRIMVM IN LVCEM EDITAE. | **Authore Orlando di Lassus.** | Bez. des Stb. || NORIBERGAE, | Apud Joannem Montanum, & Vlricum Neuberum. | Anno M.D.LXIIII. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Dedic. von Lassus dem Principi Alberto comiti Palatino Rheni utriusque Bavariae, gez. Noribergae 1. Junij 1562. Folgt ein Gedicht von Joan. Pollet Insulensis. Derselbe Inhalt wie in 1562.

Kgl. Landesschule in Grimma; Gymnasialbibl. in Heilbronn; Gymnasialbibl. in Liegnitz.

Andere Ausgabe von 1565.

Bez. des Stb. | ORLANDI LASSI | SACRAE CANTIONES (VVLGO MOTECTA | APPELLATAE) QVINQVE VOCVM, TVM VIVA | Voce tum omnis generis Instrumentis cantatu commodissimae. | LIBER — Druckerzeichen — PRIMVS || Venetijs Apud | Antonium Gardanum. | 1565. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Dedic. und Gedicht wie bei den früheren Ausgaben, doch ist die erstere vom Komp. gezeichnet:

„Venetiis 1562. die 1 Novembris."

Der Inhalt ist übereinstimmend mit den früheren Ausgaben, doch stehen die Gesänge in anderer Ordnung.

Kgl. Bibl. in München.

Andere Ausgabe von 1568.

SACRAE CANTIONES | QVINQVE VOCVM, TVM VIVA VOCE, TVM | OMNIS GENERIS INSTRVMENTIS CANTATV | COMMODISSIMAE. | Authore Orlando di Lassus. | Bez. des Stb. || NORIBERGAE, | Apud Theodoricum Gerlatzenum, in Officina Joannis | Montani piae memoriae. | Anno M.D.LXVIII. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Dedic. und Inhalt wie in 1562.

Kgl. Bibl. in Upsala; k. k. Hofbibl. in Wien (fehlt Tenor).

Andere Ausgabe von 1569.

SACRAE CANTIONES | QVINQVE VOCVM, TVM VIVA VOCE, TVM | OMNIS GENERIS INSTRVMENTIS CANTATV | COMMODISSIMAE. | Authore Orlando di Lassus. | Bez. des Stb. || NORINBERGAE. | Impressum Officina Typographica Vlrici Neuberi. | Anno M.D.LXIX. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Dedic. und Inhalt wie in 1562.

Gymnasialbibl. zu Brieg.

Andere Ausgabe von 1569.

Völlig gleich in Titel und Einrichtung: „Venetijs Apud | Antonium Gardanum. | 1569. | Stadtbibl. in Breslau.

Andere Ausgabe von 1570.

VIGINTI QVINQVE | SACRAE CANTIONES, | QVINQVE VOCVM, TVM VIVA VOCE, TVM | OMNIS GENERIS INSTRVMENTIS CANTATV | COMMODISSIMAE. | AUTHORE ORLANDO DI LASSUS. | Bez. des Stb. || NORIBERGAE, | Apud Theodoricum Gerlatzenum, in officina Joannis | Montani piae memoriae. | Anno M.D.LXX. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Gleicher Inhalt und Dedic. wie in 1562.

Kgl. Bibl. Berlin; Gymnasialbibl. zu Brieg; Stadtbibl. Augsburg; Stadtbibl. Breslau.

Andere Ausgabe von 1574.

Bez. des Stb. | ORLANDI LASSI | SACRAE CANTIONES (VVLGO MOTECTA | APPELLATAE) QVINQVE VOCVM, TVM VIVA | Voce, tum omnis generis Instrumentis cantatu commodissimae | LIBER (Gardano's Wappen) PRIMVS || In Venetia Appresso li Figliuoli | di Antonio Gardano. | 1574. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Uebereinstimmend mit der Ausgabe von 1565. Stadtbibl. zu Augsburg.

Andere Ausgabe von 1575.

ORLANDI LASSI | SACRAE CANTIONES, VVLGO MOTECTA APPELLATAE, QVINQVE VOCVM, | TVM VIVA VOCE, TVM OMNIS GENERIS INSTRVMEN- | TIS CANTATV COMMODISSIMAE, | ITEM: | LECTIONES NOVEM, EX PROPHETA | JOB, QVATVOR VOCVM. | Bez. des Stb. || NORIBERGAE, | In Officina Theodorici Gerlachij. | M.D.LXXV. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Inhalt und Dedic. wie in 1562. Die auf dem Titelblatt angezeigten „Lectiones“ befinden sich nicht in dem Werke, auch befindet sich dieser Zusatz nur auf der Tenorstimme des Exemplares in Berlin und Lüneburg. Die Exemplare in München, Brieg und Breslau haben auf keiner Stimme diesen Zusatz.

Kgl. Bibl. Berlin; kgl. Bibl. München; Gymnasialbibl. in Brieg; Stadtbibl. Hamburg; Katharinenkirche in Brandenburg (nur Vagans); Stadtbibl. Breslau; kgl. Bibl. zu Upsala (fehlt Ten.); Bibl. in Zwickau; Stadtbibl. in Lüneburg.

Andere Ausgabe von 1586.

Bez. des Stb. | ORLANDI LASSI | SACRAE CANTIONES (VVLGO MOTECTA | APPELLATAE) QVINQVE VOCVM, | Tum viua voce, Tum omnis generis instru- | mentis cantatu commodissimae. | LIBER PRIMVS. | Gardano's Wappen. || Venetijs Apud Angelum Gardanum. | M.D.LXXXVI. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Inhalt wie Ausgabe von 1565.

Kgl. Bibl. Berlin; Bibl. in Bologna; Landesbibl. in Kassel.

Andere Ausgabe von 1586.

ORLANDI LASSI | SACRAE CANTIONES, | VVLGO MOTECTA APPELLATAE, | QVINQVE VOCVM, TVM VIVA VOCE, TVM | omnis

generis instrumentis cantatu com- | modissimae. | Bez. des Stb. || NORIBERGAE, | In officina typographica Catharinae Gerlachiae. | M.D.LXXXVI. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Inhalt wie 1562.

Kgl. Bibl. Berlin (A. B.); Stadtbibl. Hamburg; Stadtbibl. Leipzig; Bibl. Proske in Regensburg (fehlt V. vox).

1562. Siehe andere Ausgabe von 1555: I. libro di Madrigali a 5 voci.

1562. Siehe andere Ausgabe von 1559: II. libro di Madrigali a 5 voci.

1562. Siehe andere Ausgabe von 1560: I. libro di Madrigali a 4 voci.

1563. Bez. des Stb. | IL TERZO LIBRO | DELLI MADRIGALI | A CINQVE VOCI | D'ORLANDO DI LASSVS | Nouamente raccolto & dato in luce. | Druckerzeichen. || In Vinegia appresso Girolamo Scotto. | MDLXIII. |

In kl. quer 4°. Enthält von Lassus 23 Gesänge (13 Madrig. und 1 Sestina). Pag. 1 L'alto signor dinanza; pag. 22 Toutes les nuict que sans. Ausserdem pag. 8 Jachet Berchem: Madonna poi ch'uccider; pag. 10 Paulo Animuccia: S'amor non è che dunque, c. 2. part; p. 17 Crist. Ameyden: Quel dolce suon; pag. 20 Hettor Vidue: Jo piango et ella il volto.

Kgl. Bibl. Berlin nur Altus (o. Dedic.); Bibl. Proske in Regensburg.

Andere Ausgabe von 1566.

Bez. des Stb. | DI ORLANDO DI LASSVS | IL TERZO LIBRO DI MADRIGALI | A cinque Voci, Nouamente per Antonio Gardano ristampato. | A CINQVE — Druckerzeichen — VOCI. || In Venetia appresso | di Antonio Gardano. | 1566. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Inhalt wie 1563, doch fehlt die letzte Nr.: Toutes les nuict que sans.

Kgl. Bibl. München; k. k. Hofbibl. in Wien (Bassus).

Andere Ausgabe von 1570.

Bez. des Stb. | DI ORLANDO DI LASSVS | IL TERZO LIBRO DE MADRIGALI | A cinque Voci, Nouamente con ogni dilligentia ristampati. | A CINQVE — Gardano's Wappen — VOCI. || In Venetia appresso li Figliuoli | di Antonio Gardano. | 1570 |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Inhalt wie 1566.

Kgl. Bibl. München.

Andere Ausgabe von 1573.

Bez. des Stb. | DI ORLANDO DI LASSVS | IL TERZO LIBRO DE | MADRIGALI A CINQVE VOCI, | Nouamente ristampati. | Wappen. || IN VINEGIA, | APPRESSO GIROLAMO SCOTTO, | MDLXXIII. |

In kl. quer 4°. Kgl. Bibl. Berlin nur Cantus und Quinta vox; o. Dedic. Inhalt wie 1566.

1564. LE PREMIER LIVRE | de Chansons a Quatre Parties | AVQVEL SONT VING ET SEPT | Chãsons nouuelles Composées par M. Orlando di Lassus | Maistre de la Chapelle de l'excelentissime & Illustris- | sime Duc de Bauiere. cõuenables tant a la voix | comme aux

Instruments Correctemēt Im- | primées en Anuers par Jacob Susa- | to Imprimeur de Musicque demeu- | rant deuant le noūueau poix, a | l'enseigne du crom Cornet | Bez. des Stb. | AVEC GRACE ET PRIVI- | lege du Roy pour quatre Ans. | L'an. M.D.LXIIII. | Subsigne H. Boot. | Daraut folgt der Index.

In kl. quer 4°. 4 Stb. Dedic. A mon treshonoré Seigneur le Seigneur Melchior Linckh humble salut. Gez. vom Komp. o. Datum. Fol. 2 Qui dort ici, fol. 16 En m'oiant chanter. 27 Gesänge.

k. k. Hofbibl. in Wien.

Andere Ausgabe von 1566.

Bez. des Stb. | NOVVELLES | CHANSONS A QVATRE | Parties, au quels sont Vingt & Sept Chansons Com- | posées par M. Orlando di Lassus, Maistre de la Cappelle de l'exelentissime & Illu- | strissime Duc le Bauiere. Conue- | nables tant a la voix comme | aux Instruments. | LE PREMIER LIVRE. || En Anvers. | Par Jean Laet. 1566. | Cum Privilegio. |

In kl. quer 4°. 4 Stb. Dedic. wie Inhalt der vorhergehenden Ausgabe völlig gleich.

Kgl. Bibl. München.

1564ª. QVATRIESME LIVRE DES | CHANSONS A QVATRE ET | CINCQ PARTIES NOVVELLEMENT | composées par Orlando di Lassus, conuenables tant aux | Instruments comme à la Voix. | Bez. des Stb. | Holzschnitt. || Imprimé à Louain par Pierre Phalese Libraire Jurè. L'an. 1564. | Auecq Grace & Priuilege. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Nr. 1: Bòn jour mon coeur, 4 part. Nr. 25: Las terre les eaues, 5 part. Enthält mehrfach Nrn. aus früheren Werken von 1560, 1563, 1564.

Kgl. Bibl. München.

Andere Ausgabe von 1567.

QUATRIESME LIVRE | DES CHANSONS A QVATRE ET CINCQ PARTIES, | NOVVELLEMENT COMPOSEZ PAR ORLANDI DI | LASSVS, conuenables tant aux instrumens | comme à la voix. || Bez. des Stb. | Druckerzeichen. || Imprimé à Louain, par Pier Phalese, Libraire Juré. L'an 1567. | Auec Grace & Priuilege. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Fol. 25 ist das Chanson: „Secourés moy“ neu hinzugesetzt und fehlen dafür: „Vertur in conviviis“ 4 voc. und „Pater peccavi“ c. 2. part. 5 voc.

k. k. Hofbibl. in Wien.

Andere Ausgabe von 1570.

QUATRIESME LIVRE | DES CHANSONS A QVATRE CINCQ PARTIES, | nouuellement composées par Orlando di Lassus, Et de nouueau plus correcte- | ment que cy deuant imprimées & emendées, Conuenables | tant aux Instrumens comme | à la voix. | Bez. des Stb. |

Druckerzeichen. || A LOVAIN. | De l'Imprimerie de Pierre Phalese Libraire Juré. Lan M.D.LXX. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Fol. 26 ist der Gesang: Si par souffrir, 5 voc. mit dem 2. Thl.: Las pour souffrir von Ph. du Monte hinzugefügt.

Kgl. Bibl. München; Stadtbibl. Danzig; kgl. Bibl. in Upsala.

1564. Siehe andere Ausgabe von 1562: Sacrae cantiones 5 voc.

1565. SACRAE LECTIONES NOVEM | EX PROPHETA JOB, QVATVOR VOCVM, | IN OFFICIIS DEFVNCTORVM CANTARI SOLITAE. | AVTHORE ORLANDO LASSO. | Illustrissimo ac Excellentissimo Principi, Alberto, Comiti Palatino Rheni, utriusque Bavariae, Duci Inuictissimo, | Patrono suo, perpetua fide addictissimo, dedicatae, quae nunc primum, ex ejusdem Principis immensa ac | incomparabili munificentia, in communem omnium usum, in lucem prodeunt. | CVM GRATIA — Bayr. Wappen in Holzschn. — ET PRIVILEGIO || Venetijs apud Antonium Gardanum. 1565. |

In kl. quer 4°. 4 Stb. Widmungs-Gedicht von Nicol. Stopius Alostensis: „Ad cordatum et pium virtutum cultorem." 9 Lectionen.

Kgl. Bibl. München.

Andere Ausgabe von 1566.

SACRAE LECTIONES NOVEM | EX PROPHETA JOB, QVATVOR VOCVM, IN | OFFICIIS DEFVNCTORVM CANTARI SOLITAE | AVTORE ORLANDO LASSO. | His adjecta sunt Muteta quaedam harmonia pari eodem Autore. | Bez. des Stb. | Druckerzeichen. || LOVANII. | Apud Petrum Phalesium Bibliopol. Jurat. Anno M.D.LXVI. | Cum gratia et priuilegio. |

In kl. quer 4°. 4 Stb. 9 Lectionen und 5 Motetten.

k. k. Hofbibl. in Wien, Tenor fehlt, worin sich wahrscheinlich auch die Widmung befindet.

Andere Ausgabe von 1567.

SACRAE LECTIONES | NOVEM EX PROPHETA JOB, | QVATVOR VOCVM. | AVTORE | Orlando di Lasso. | Bez. des Stb. || NORIBERGAE, | APVD THEODORICVM GERLATZE- | num, in Officina Joannis Montani piae memoriae. | M.D.LXVII. |

In kl. quer 4°. 4 Stb. Dedic.: Sacrae lectiones nouem illustr.° ac excell.° Principi, Alberto etc. Bavariae etc. patrono suo, perpetua fide addictissimo, dedicatae, quae nunc primum, ex ejusdem principis immensa ac incomparabili munificentia, in communem omnium usum, in lucem prodeunt. (Folgt der Index.) 9 Nrn. wie 1565, ohne die 5 Motetten.

Kgl. Bibl. Berlin compl.; kgl. Bibl. München (A. T.); Gymnasialbibl. in Liegnitz; Bibl. Proske in Regensburg; Bibl. in Wolfenbüttel.

Andere Ausgabe von 1575.

Völlig gleiche Einrichtung wie 1567: NORIBERGAE | IN OFFICINA THEODORICI GERLACHIJ | M.D.LXXV. |

In kl. quer 4°.

Kgl. Bibl. Berlin; Stadtbibl. Hamburg; Stadtbibl. Breslau.

Ein Abdruck der Lectiones siehe **1573**ª Patrocinium, pars IV und **1582**ᵉ Nr. 7—15.

1565. Andere Ausgabe von 1560: I. libro di Madrigali a 4 voci.

1565. Andere Ausgabe von 1562: Sacrae cantiones 5 voc.

1565. Siehe 1566: Sacrae cantiones lib. II.

1566. Bez. des Stb. | ORLANDI LASSI | SACRAE CANTIONES (VVLGO MOTECTA | APPELLATAE) QVINQVE ET SEX VOCVM, | Tum viva Voce tum omnis generis Instrumentis cantatu commodissimae. | LIBER — Druckerzeichen — SECVNDVS || Venetiis Appud | Antonium Gardanum. | 1566. |

Im Alt, Tenor und Quintus steht in der 5. Zeile statt „Voce" — „uoce". Im Cant. und Bass statt „Antonium" — „Antoniom". Im Cantus „Gardaunm".

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Nr. 1: Tribus miraculis ornatum. Nr. 16: Lauda Hierusalem, 6 voc. NB. Nur 2 Nrn. sind aus früheren Ausgaben: 1556 Te spectant und 1564ª Quid prodest.

Kgl. Bibl. München; Stadtbibl. Breslau.

Eine frühere Ausgabe von 1565 besitzt die Bibliothek in Bologna:

Libro secondo de Motetti a 5 e 6 voci. Altra edizione (?). Venetiis apud Hieron. Scotum. 1565. 4°. (Nach Dehn's handschriftl. Nachlasse.)

Eine Ausgabe von 1572: „Venetiis apud filios Anton. Gardanum", befindet sich in der Privatsammlung des Herrn F. X. Haberl in Regensburg.

Andere Ausgabe von 1584.

Bez. des Stb. | ORLANDI LASSI | SACRAE CANTIONES (VVLGO MOTECTA | APPELLATAE) QVINQVE ET SEX VOCVM, | Tum viua Voce tum omnis generis Instrumentis can- | tatu commodissime. | LIBER SECVNDVS. | Gardano's Wappen. || Venetijs Apud Angelum Gardanum. | MDLXXXIIII. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Inhalt genau wie 1566.

Landesbibl. in Kassel; kgl. Bibl. Berlin; Bibl. in Bologna.

1566ª. Bez. des Stb. | ORLANDI LASSI | SACRAE CANTIONES (VVLGO MOTECTA | APPELLATAE) QVINQVE, ET SEX VOCVM, | tum viva voce tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae. | LIBER — Druckerzeichen — TERTIVS. || Venetijs appud | Antonium Gardanum. | 1566. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Nr. 1: Beati omnes qui, 5 voc. Nr. 20: Timor et tremor, 6 voc. 15 Nrn. sind aus 1556 abgedruckt, 1 Nr. aus 1566 und die übrigen 4 sind neu, die vielleicht einer uns unbekannten früheren Originalausgabe entnommen sind.

Kgl. Bibl. München.

Andere Ausgabe von 1569.

Bez. des Stb. | ORLANDI LASSI | SACRAE CANTIONES (VVLGO MOTECTA | APPELLATAE (etc. genau wie vorher). „Venetijs Apud | Antonium Gardanum. | 1569. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Inhalt wie vorher.

Stadtbibl. Breslau; Bibl. in Bologna.

Eine andere Ausgabe von 1578 „Venetiis apud Angelum Gardanum. In kl. quer 4°, befindet sich in der Bibliothek zu Bologna.

In der Landesbibliothek zu Kassel und auch in Bologna befindet sich eine Ausgabe von 1587 ebendaselbst gedruckt. Titel wie 1566^{a}. In Bologna ausserdem noch eine Ausgabe von 1599 ebendaselbst gedruckt.

1566^{b}. Bez. des Stb. | ORLANDI LASSI | SACRAE CANTIONES (VVLGO MOTECTA | APPELLATAE) SEX ET OCTO VOCVM, TVM VIUA | Voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae. | LIBER — Druckerzeichen — QVARTVS || Venetijs Apud | Antonium Gardanum. | 1566. |

In kl. quer 4°. 6 Stb. Dedic. „Al S^{e} Melchior Linck, Patritio Augustano". Gez. vom Komp. o. Datum. Nr. 1: In principio erat, 6 voc. Nr. 14: Levavi oculos meos, 8 voc. Sämmtliche Gesänge erscheinen hier zum ersten Male.

Kgl. Bibl. München.

Andere Ausgabe von 1569.

Der Wortlaut des Titels wie vorher, doch schliesst die 4. Zeile mit: VOCVM, | Tum uiua etc. Derselbe Drucker. Jahreszahl: | 1569. |

In kl. quer 4°. 6 Stb. Inhalt wie vorher.

Stadtbibl. Breslau; Bibl. in Bologna.

Eine Ausgabe von 1579 erschien in „Venetiis apud Angelum Gardanum". Bibl. in Bologna und Privatsammlung des Herrn F. X. Haberl in Regensburg.

Eine Ausgabe von 1593: Venetiis apud Angelum Gardanum, befindet sich in der Landesbibliothek zu Kassel und in Bologna. Titel wie 1566^{b}.

1566. Siehe andere Ausgabe von 1559: il II. libro di Madrigali a 5 voci.

1566. Siehe andere Ausgabe von 1560^{a}: Tiers livre des chansons a 4, 5 et 6 parties.

1566. Siehe andere Ausgabe von 1563: III. libro delli Madrigali a 5 voci.

1566. Siehe andere Ausgabe von 1564: Le I. livre de Chansons a 4 part.

1566. Siehe andere Ausgabe von 1565: Sacrae lectiones ex Job, 4 voc.

1567. MAGNIFICAT OCTO | TONORVM, SEX, QVINQVE, ET | QVATVOR VOCVM, NVNC PRI- | MVM EXCVSA, ET | PER | Orlandum di Lasso, Excellentiss. | Musicum composita. | Bez. des Stb. || NORIBERGAE, | APVD THEODORICVM GERLATZENVM, | in Officina Joannis Montani piae memoriae. | M.D.LXVII. |

In kl. quer 4°. 6 Stb. Dedic. Domino Clementi Leyser Consuli, & toti Senatorio ordini Reip. Vuertheimensis. Gez. vom Verleger „Noribergae 3. die Julij 1567". 8 Magnific. zu 6, 8 zu 5, 8 zu 4 Stimmen.

Kgl. Bibl. Berlin; Katharinenbibl. in Brandenburg; kgl. Bibl. München (fehlen C. u. 6^{a} vox); Gymnasialbibl. zu Heilbronn; Gymnasialbibl. zu Liegnitz; Königsberger Univ.-Bibl. (fehlen T., V. u. VI. v.); Gymnasialbibl. in Brieg; kgl. Landesschule in Grimma; Bibl. Proske in Regensburg; Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; Bibl. in Wolfenbüttel (fehlt VI. vox); Stadtbibl. Lüneburg (fehlen Bass und VI. vox).

Andere Ausgabe von 1573.

MAGNIFICAT OCTO | TONORVM, SEX, QVINQVE, ET QVA- | TVOR VOCVM, NVNC PRIMVM | EXCVSA, ET | Per | Orlandum

di Lasso, Excellentiss. | Musicum composita. | Bez. des Stb. || NORIBERGAE, | IN OFFICINA THEODORICI | GERLAZENI. | M.D.LXXIII. |

In kl. quer 4°. Inhalt wie 1567.

Kgl. Bibl. Berlin (Disc. und Bass); Stadtbibl. zu Augsburg; Univ.-Bibl. in München.

Andere Ausgabe von 1580.

MAGNIFICAT OCTO | TONORVM, SEX, QVIN- | QVE ET QVATVOR VOCVM, | NVNC PRIMVM EXCVSA, | et per Orlandum di Lasso, Excellentissimum | Musicum composita. | Bez. des Stb. || NORIBERGAE, | In officina typographica Catharinae Gerlachin, & Hae- | redum Johannis Montani. | M.D.LXXX. |

In kl. quer 4°. 6 Stb. Dedic. und Inhalt wie 1567.

Kgl. Bibl. Berlin; Stadtbibl. Breslau; Stadtbibl. Hamburg; Germanisches Museum in Nürnberg; kgl. Bibl. München (Ten.); Bibl. Proske in Regensburg; Landesbibl. in Kassel; Stadtbibl. Lüneburg (fehlen Bass und VI. vox).

Die Stadtbibliothek in Augsburg besitzt von diesen Magnificat ein prachtvolles Manuscript mit der Jahreszahl 1568, die 9. Sept. Dem „Jacobo Köplein“ Praesuli et Abbati ad S. Udalricum, Augustae etc. dedicirt.

Eine Ausgabe von 1583, in Nürnberg gedruckt, besitzt die königliche Bibliothek in Upsula.

Die Bibliothek in Bologna besitzt eine Ausgabe: Mediolani, apud Franc. et Haeredes Simonis Tini. 1590. 4° (nach Dehn's handschriftlichem Nachlass).

Die 8 Magnificat zu 5 Stimmen sind wieder abgedruckt in 1577[b]: Missae variis, Paris 1578. Die zu 4 Stimmen in: Octo cantica, Paris 1581. Die letzten 16 zu 4 und 5 Stimmen in: Cantica divae, Venet. 1589 (siehe 1589[a]).

1567[a]. Newe Teütsche Liedlein mit Fünff | Stimmen, welche gantz lieblich zu singen, vnd auff | allerley Instrumenten zuge= | brauchen. | Von | Orlando di Lassus **F. Bay. Capellmeister componirt | vnd von im selbst corrigirt, vnnd in | Druck verfertigt worden.** | Bez. des Stb. || **Gedruckt zu München bey Adam Berg. | Mit Röm. Key. May. Freyheit nit nachzutrucken.** | Anno M.D.LXVII. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Widmung an Wilhelm, Hertzog von Bayrn. „Dvrchleuchtiger, Hochgeborner Fürst Genediger Herr, Ich hab vergangene etliche Monat heer, mich sonderlich wider auff etliche Teutsche Liedlein zu componiren begeben, vnnd dieselben dem gemeinen brauch zugegen, den ich schier durchausz nit anders befinde, dann das es mit vier stimmen gar inn gewonheit kommen, jetzt mit fünff stimmen zu machen mich vnderfangen, Inn ansehen das die hoch Teutschen auch vnder jnen der kunst je lenger je mehr geübt, das jmmer wol fünff beysammen sollen gefunden werden, auch auszerhalb deren die sonst Literati geheissen sein, die solche mit einander möchten singen, Dann diejenigen, so sich etwas mehr sprachen behelffen, hoff ich sey von mir ein wenig zu gefallen vnd lieb, Lateinisch, Welsch, Frantzösisch vnd Niderlendisch, manicher hand art gesang für geben worden, Ausserhalb deren die allein an disem Hoff nach E. F. G. Herrn vnd Vatter gnedigen willen vnd anordnen besunder behalten werden. Damit dann

gegen E. F. G. meinem gnedigen Hern ich mich auch eines vnderthenig erzaigte, vnnd vmb so vil begirlicher, weil augenscheinlich zu sehen, wie E. F. G. derselben Herrn vnd Vattern, meinem auch G. F. vnd Herrn in allen fürtrefflichsten sachen gentzlich nachvolgen, also auch in diser zierlichen, vnd adelichen kunst nit manglen, wie dann nit allein mit stimmen, sondern auch mit etlichen Instrumenten trefflich exerciren. Demnach hab ich E. F. Gnaden berürte Liedlein, welche durch mich mit etwas vleisz gesetzt worden, hiemit vnderthenigklich wöllen offeriern. Dieweil andere reichthumb vnnd gaben bey mir weder verhanden noch zu suchen seind, mit gehorsamer bitt E. F. G. wöllen dise kleine gab, zu gnedigem gefallen von mir annemen, vnd sich damit nach E. F. G. gefallen erlustigen, hieneben E. F. G. mich zu underthenigem gehorsam beuelchend. E. F. G. vndertheniger gehorsamer Diener Orlando di Lassus." Enthält 19 geistliche und weltliche Lieder: Nr. 1: Vatter-unser im Himmelreich. Nr. 19: Ein guter wein ist lobens werd.

Kgl. Bibl. München; Gymnasialbibl. zu Heilbronn; Bibl. der Marienkirche zu Elbing; kgl. Bibl. in Upsala (fehlt A. und V. vox).

Andere Ausgabe von 1569.

Newe Teutsche Liedlein mit fünff stim- | men, wölche gantz lieblich zu singen, vnnd auff | allerley Instrumenten zuge- | brauchen. | Von | Orlando di Lassus, | **F. Bay: Capellmeister Componiert, | vnd von jhm selbst Corrigiert, vnd inn druck | verfertiget worden. |** Bez. des Stb. || **Gedruckt zu München, bey Adam Berg. | Mit Röm. Kay: May: Freyheit nit nach zutrucken. |** M.D.LXIX. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Dedic. und Inhalt wie 1567.

Gymnasialbibl. zu Brieg; Gymnasialbibl. zu Liegnitz; Landesbibl. zu Kassel; kgl. Bibl. München (fehlt Cant.); k. k. Hofbibl. in Wien; kgl. Bibl. in Upsala.

Andere Ausgabe von 1576.

Der Erste Theil | Newer Teutscher Lieder mit fünff stim- | men, welche nit allein lieblich zusingen, sonder auch | auff allerley Instrumenten zu- | gebrauchen. | Von | Orlando di Lasso, **F. Bay: Capellmeister** Componiert, | **selbst** Corrigiert, **vnnd inn Truck ver- | ordnet worden. |** Bez. des Stb. || **Getruckt zu München, bey Adam Berg. |** Cum gratia & priuilegio Caes: Maiest: | M.D.LXXVI. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Dedic. und Inhalt wie 1567.

Stadtbibl. Augsburg; k. k. Hofbibl. in Wien; kgl. Bibl. in Upsala; Königsberger Univ.-Bibl. (fehlt Cant. und V. vox); kgl. Bibl. Berlin (Bassus).

Ein nochmaliger Abdruck befindet sich in der Gesammtausgabe von 1583 (siehe 1583a).

1567b. Il quarto libro de Madrigali a cinque voci di Orlando Lasso. Venetia appresso Antonio Gardano. 1567. 4°.

Bibl. in Bologna (Dehn's handschriftlicher Nachlass). Mir ist das Buch erst von 1570 (1570d) bekannt.

1567. Siehe andere Ausgabe von 1564a: IV. livre des Chansons a 4 et 5 part.

1567. Siehe andere Ausgabe von 1565: Sacrae lectiones ex Job, 4 voc.

1568. SELECTISSIMAE CANTI- | ONES, QVAS VVLGO MOTETAS VOCANT, PARTIM OM- | NINO NOVAE, PARTIM NVSQVAM IN GERMANIA EXCVSAE, | Sex & pluribus uocibus compositae per excellen- | tissimum Musicum, | Orlandum di Lassus. | Bez. des Stb. || NORIBERGAE, | APVD THEODORICVM GERLATZENVM, IN | Officina Joannis Montani piae memoriae. | M.D.LXVIII. |

Nur im Discant heisst es „Norimbergae". Im Tenor lautet die 4. Zeile fälschlich: | Quatuor, Quinque, Sex & pluribus uocibus compositae | per excellentissimum Musicum, | ....

In kl. quer 4°. 6 Stb. Im Tenor: Widmung an Georg Friedrich Markgraf von Brandenburg und Burggraf von Nürnberg, gez. vom Drucker: Nürnberg 1568 am Bartholomäustag. Enthält 46 Nrn. Nr. 1: Jesus nostra redemptio, 6 voc. Nr. 46: Quo properas facunde, 10 voc. 23 Gesänge sind aus 1556, 1566 und 1566[ab]; die übrigen erscheinen hier zum ersten Male.

Kgl. Bibl. München; Stadtbibl. Hamburg; Stadtbibl. Danzig; Stadtbibl. Augsburg; Graue Kloster zu Berlin; Gymnasialbibl. zu Brieg; Bibl. Proske in Regensburg; k. k. Hofbibl. in Wien.

1568[a]. SELECTISSIMAE CAN- | TIONES, QVAS | VVLGO MOTETAS VO- | CANT, PARTIM OMNINO | NOVAE, PARTIM NVSQVAM IN GERMANIA EXCVSAE, | QVINQVE ET QVATVOR VOCIBVS COMPOSITAE PER | EXCELLENTISSIMVM MVSICVM, | Orlandum di Lassus. | Bez. des Stb. || NORIBERGAE, | Apud Theodoricum Gerlatzenum, in Officina Joannis | Montani piae memoriae. | M.D.LXVIII. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Enthält 50 Nrn. Da Nr. 41 übersprungen ist, so gehen die Nrn. bis 51. Nr. 1: Beati omnes qui timent Dominum, 5 voc. Nr. 51 (50): Scio enim quod redemptor, 4 voc. 24 Nrn. sind früheren Ausgaben entlehnt.

Befindet sich auf denselben Bibliotheken wie 1568, da die beiden Theile als ein Werk betrachtet werden.

Andere Ausgabe von 1579.

SELECTISSIMAE CAN- | TIONES, QVAS VVLGO MOTETAS VO- | CANT, PARTIM OMNINO NOVAE, PARTIM NVSQVAM IN | Germania excusae, Sex & pluribus vocibus compositae, per excel- | lentissimum Musicum | ORLANDVM DI LASSVS. | Posteriori huic editioni accessêre omnes Orlandi Motetae, quae in veteri no- | stro Thesauro Musico impressae continebantur, cum quibusdam | alijs, ita vt ferè tertia parte opus hoc sit auctius. | Omnia denuò multò quàm antehac correctius edita. | Bez. des Stb. || NORIBERGAE, | Imprimebatur in officina typographica Catharinae Ger- | lachin, & Haeredum Johannis Montani. | M.D.LXXIX. |

In kl. quer 4°. 6 Stb. Die Herausgabe geschah durch Leonard Lechner und richtet derselbe an die „artis musicae studiosis" ein Vorwort. Ohne Datum. Die Ausgabe ist bis zu 57 Nrn. vermehrt, während der Gesang Nr. 32 fehlt. Neu sind die Nrn. 6, 7, 12, 25, 28, 31, 38, 45, 47, 53 und 54.

Hierzu gehört als 2. Theil:

ALTERA PARS | SELECTISSIMARVM | CANTIONVM, QVAS VVLGO MOTETAS VO- | CANT, QVINQVE ET QVATVOR VOCIBVS COM- | POSITARVM PER EXCELLENTISSI- | MVM MVSICVM, | ORLANDVM DI LASSVS. | Aucta & restituta, vt suprà indicauimus. | Bez. des Stb. || NORIBERGAE, | Imprimebatur in officina typographica Catharinae Ger- | lachin, & Haeredum Johannis Montani. | M.D.LXXIX. |

In kl. quer 4°. 6 Stb. o. Vorrede; bis zu 71 Nrn. vermehrt, doch fehlen die Gesänge Nr. 10 und 31 und neu hinzugetreten sind die Nrn. 4, 5, 6, 13, 20, 26, 35, 36, 42, 47, 48, 51, 54, 57, 60 bis 63, 65, 67 und 69 bis 71.

Beide Theile befinden sich in der kgl. Bibl. zu Berlin; kgl. Bibl. München; Königsberger Univ.-Bibl.; Katharinenkirche in Brandenburg; Univ.-Bibl. in München; kgl. Bibl. in Upsala; k. k. Hofbibl. in Wien; Stadtbibl. in Breslau; Bibl. Proske in Regensburg; Stadtbibl. in Danzig.

Andere Ausgabe von 1587.

Der Wortlaut des Titels ist wie bei 1579; die Zeilenabtheilungen dagegen etwas anders. Die Druckerfirma lautet:

NORIBERGAE, | In officina typographica Catharinae Gerlachiae. | M.D.LXXXVII. |

In kl. quer 4°. 6 Stb. Dasselbe Vorwort „artis musicae studiosis“ von Lechner wie in 1579, dann folgt im Tenorbuche die Dedic. wie in 1568, gez. vom Drucker Noribergae 1568. Der Inhalt ist gleich der Ausgabe von 1579 und zerfällt das Werk ebenso in 2 Theile, wie die früheren Ausgaben.

Kgl. Bibl. Berlin; Stadtbibl. Hamburg; Stadtbibl. Augsburg; Stadtbibl. Leipzig; Bibl. in Wolfenbüttel; Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

1568^b. Bez. des Stb. | QVINTVS LIBER | CONCENTVVM SACRORVM | QUOS MOTETOS VULGO NOMINANT, | QUINIS, SENIS, OCTONIS VOCIBUS DECANTANDIS, | ORLANDO DE LASSUS AUCTORE, | ET JULIO BONAGIUNTA NUNC | PRIMUM IN LUCEM EDENTE | Buchdruckerzeichen || VENETIIS, Apud Claudium Correggiatem. | MDLXVIII. |

In kl. quer 4°. 6 Stb. Dedic. an Dno. Vincentio de Lucchis Episcopo Ancone etc. Gez. von Julius Bonajuncta Musicus sancti Marci Venetiarum, ohne Datum. 13 Nrn. Fol. 1: Tu domine, 5 voc. Fol. 27: In convertendo, 8 voc. Alle Gesänge schon in 1568 und 1568^a enthalten, nur Nr. 1 erscheint erst in der Ausgabe von 1579.

Stadtbibl. Augsburg; kgl. Bibl. in Upsala.

Andere Ausgabe von 1569.

Bez. des Stb. | ORLANDI LASSI | SACRAE CANTIONES (VVLGO MOTECTA | APPELLATAE | QVINQVE SEX ET OCTO VOCVM, | Tum uiua Voce, tum omnis generis Instrumētis cātatu cōmodissimae. | LIBER — Druckerzeichen — QVINTVS || Venetijs Apud | Antonium Gardanum. | 1569 |

In kl. quer 4°. 6 Stb. o. Dedic. Inhalt wie 1568, nur in anderer Ordnung.

Stadtbibl. Breslau; Bibl. in Bologna.

Eine Ausgabe von 1584: Venetiis apud Angelum Gardanum, befindet sich in der Landesbibliothek zu Kassel und in Bologna. Titel wie 1569.

1568. Siehe andere Ausgabe von 1559: II. libro di Madrigali a 5 voci.

1568. Siehe andere Ausgabe von 1562: Sacrae cantiones 5 voc.

1569. CANTIONES ALIQVOT | QVINQVE VOCVM, TVM VIVA VOCE, | TVM OMNIS GENERIS INSTRVMENTIS | CANTATV COMMODISSIMAE. | Jam primùm in lucem summa cura atque dili- | gentia editae. | Authore. | Orlando di Lassus, Illustrissimi Bauariae Ducis Musici | Chori Magistro. | Bez. des Stb. || Monâci excudebat Adamus Berg. | Anno M.D.LXIX. | Cum Gratia & Priuilegio Caesareae Maiestatis. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Dedic. „Joanni Egloffo a Knöringen in Grossenlangkhaim, Cathedralis Augustanae Ecclesiae Custodi. — Gez. vom Komp. Monaci ... 1569. die 8 Febr. 14 Nrn. Nr. 1: Qui novus aethereo, 5 voc. Nr. 14: Quemadmodum desiderat cervus, 6 voc.

Bibl. der Marienkirche zu Elbing; Gymnasialbibl. zu Brieg; kgl. Bibl. München (fehlt Cant.); Stadtbibl. Leipzig (C. A. T.); Bibl. in Wolfenbüttel.

Andere Ausgabe von 1569.

Bez. des Stb. | LIBER SEXTVS | MOTECTORVM CVM | QVINQVE VOCIBVS ORLANDI | DE LASSVS | ILLVSTRISSIMI BAVARIE | DVCIS CHORI MVSICI MAGISTRI | Noviter Impressus | LIBER (Druckerzeichen) SEXTVS || VENETIIS, Apud Claudium Correggiatem. | MDLXVIIII.

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Gleicher Inhalt wie in dem vorhergehenden Druck.

Stadtbibl. Augsburg; Bibl. in Bologna.

Andere Ausgabe von 1572.

ORLANDI DI LASSI | SACRAE CANTIONES (VVLGO MO- | tecta appellatae) Quinque uocum, tum uiua uoce, tum | omnis generis Instrumentis cantatu | commodissime. | Jam primùm in lucem summa cura atque di- | ligentia editae. | Monachij excudebat Adamus Berg. | Cum grat: & priuileg: Caes: Maiest: | M.D.LXXII. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Dedic. und Inhalt gleich 1569.

Kgl. Bibl. in Berlin; Stadtbibl. Breslau; Bibl. in Wolfenbüttel.

Andere Ausgabe von 1586.

Die Landesbibliothek zu Kassel und Bibliothek in Bologna besitzen noch eine Ausgabe: „Venetiis apud Angelum Gardanum. 1586", ohne Dedic., die mit „Liber sextus" wie die von 1569 gezeichnet ist.

1569ª. LIBER PRIMVS | SACRARVM CANTIONVM QVA- | TVOR VOCVM, (VVLGO MOTETAS VOCANT) | CANTVI, OMNISQVE GENERIS INSTRVMENTIS | accommodatarum, summá diligentia aeditus. | Auctoribus. | ORLANDO DI LASSVS. | CYPRIANO DE RORE. | Bez. des Stb. | Holzschnitt: MELPOMENE || LOVANII. | Excudebat Petrus Phalesius Typographus Juratus. | Anno 1569. |

In kl. quer 4°. 4 Stb. o. Dedic. 21 Nrn. Die von Lassus sind theils neue Kompositionen, theils aus früheren Ausgaben entnommen, und die von Cypr. de Rore

sind folgende: fol. 20: Miserere nostri, cum 2. part.; fol. 22: Gratia vobis; fol. 24: Caro mea, c. 2. p.; fol. 28: Fulgebunt justi.

Stadtbibl. Danzig.

1569ᵇ. LIBER SECVNDVS | SACRARVM CANTIONVM QVA- | TVOR VOCVM, (etc. wie lib. I).

In kl. quer 4°. 4 Stb. o. Dedic. 14 Nrn., theils neu, theils aus früheren Ausgaben. Die von Cypriano de Rore heissen: fol. 20: O crux benedicta; fol. 22: Beati omnes, cum 2. p.; fol. 24: Steti Jesus, cum 2. p.; fol. 26: Deus pacis; fol. 27: Sub tuum praesidium.

Stadtbibl. Danzig.

1569. Siehe andere Ausgabe von 1560: I. lib. di Madrig. a 4 voci.

1569. Siehe andere Ausgabe von 1562: Sacrae cantiones 5 voc., Ausgabe bei Gardano und Neuber.

1569. Siehe andere Ausgabe von 1566ᵃ: Sacrae cantiones 5 et 6 voc. lib. III.

1569. Siehe andere Ausgabe von 1566ᵇ: Sacrae cantiones 6 et 8 voc. lib. IV.

1569. Siehe andere Ausgabe von 1567ᵃ: Newe Teütsche Liedlein m. 5 St. 1. Thl.

1569. Siehe andere Ausgabe von 1568ᵇ: Quintus liber concentuum sacrorum 5—8 voc.

1570. PREMIER LIVRE DES | CHANSONS A QVATRE ET CINCQ PARTIES, | composées par Orlando di Lassus, Cyprian de Rore, Et de nouueau plus corre- | ctement que cy deuant imprimées & emendées, Conue- | nables tant aux Instrumens comme | à la voix. | Bez. des Stb. | Holzschnitt: MELPOMENE || A LOVAIN. | De l'Imprimerie de Pierre Phalese Libraire Juré. L'an M.D.LXX. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. 25 Nrn. Von Lassus befinden sich 7 neue Chansons und 14 aus 1564. Von Cypr. de Rore sind folgende Gesänge zu finden: fol. 24: Amour me faict, 5 part.; fol. 26: Non e lasso martire, 5 part.; fol. 22: Susann' un jour, 5 part.; fol. 28: Vieni dolce Himineo, 5 part.

Kgl. Bibl. München; Stadtbibl. Danzig; kgl. Bibl. Berlin (Ten., Contraten. und V. vox); kgl. Bibl. zu Upsala.

1570ᵃ. SECOND LIVRE DES | CHANSONS A QVATRE ET CINCQ PARTIES, | composées par Orlando di Lassus, Cyprian de Rore, & Philippe de Mons, De nouueau corrigées & emendées, conuenables tant aux | Instrumens comme à la voix. | (etc. wie Buch 1.) A LOVAIN. | Chez Pierre Phalese Libraire Juré, En Anuers chez Jean Bellere. | L'an M.D.LXX. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. 24 Nrn. Davon sind 11 Gesänge neu, 6 aus 1555 und von Philippe de Mons: fol. 14: Sortez regretz, 4 part.; fol. 15: Per divina bellezza, 4 voc.; fol. 18: Susann' un jour, 5 part.; fol. 19: Donnes au Seigneur, 5 part.; fol. 20: Honneur et beauté, 5 part. Von Cypriano de Rore: fol. 13: Tout ce qu'on peut, 4 part.; fol. 28: Se travagliere, 5 part.

Kgl. Bibl. München; Stadtbibl. Danzig; kgl. Bibl. zu Upsala.

Das 3. und 4. Buch siehe unter 1560ᵃ und 1564ᵃ.

1570b. SELECTIORVM ALI- | QVOT CANTIONVM SACRARVM SEX VO- | cum fasciculus, adiunctus in fine tribus Dialogis octo vocum, | Quorum nihil adhuc in lucem | est editum. | Authore | Orlando di Lassus, Illustrissimi Bauariae Ducis ALBERTI | Musici Chori Magistro. | Bez. des Stb. || Monachij excudebat Adamus Berg. | Cum Grat: etc. | M.D.LXX. |

In kl. quer 4°. 6 Stb. Die Dedication lautet: Reverendissimo, amplissimoque praesuli ac domino, Joanni Weingartensis collegii abbati dignissimo, domino suo multis nominibus colendissimo, Orlandus di Lassus.

Quanto amore, quantaque benevolentia musicen ejusque sectatores complectaris, praesul amplissime, quibus etiam exornes honoribus, jamdiu multorum vocibus mihi relatum est. Me vero (qui quorundam opinione nonnihil in hac disciplina effecisse videor) quam incredibili studio prosequare, quantum operibus meis tribuas, cum ex aliis multis, tum ex hoc jampridem abundè collegi, quod cum tuorum quidam nobis adesset, tuis verbis à me vehementer contenderet, ut nonnihil meorum laborum, quos unice te desiderare ajebat, ad te transmitterem. Quamobrem ut tam eximiae tuae in musicos omnes, in me tamen prope singulari voluntati, aliqua saltem ex parte gratificarer, collegi, quas vides, cantiones, jamprimum à me elaboratas. Eas tibi, hoc anni principio invitante, strenae vel xenij (ut vocant) loco offero, consecro, dedico. Tuum erit hoc, quod unum praestare possum, grati animi officium aequi bonique consulere, meque porro, ut strenuè fecisti hactenus, diligere. Vale. Dat. Monâci Cal: Januarij, Anno 1570.

Enthält 23 Nrn. Nr. 1: Benedic anima in 5 Thl. Nr. 23: Vinum bonum et suave, 8 voc.

Kgl. Bibl. München; k. k. Hofbibl. Wien; Stadtbibl. Breslau; kgl. Bibl. Berlin (fehlt Cant.); Bibl. der Marienkirche in Elbing.

1570c. Bez. des Stb. | MELLANGE | D'ORLANDE DE LASSVS, | CONTENANT | PLVSIEVRS CHANSONS, | TANT EN VERS LATINS QV'EN | RYME FRANCOYSE. | A QVATRE, CINQ, SIX, HVIT, DIX, PARTIES. || A PARIS. | Par Adrian le Roy & Robert Ballard, | Imprimeurs du Roy. | 1570. | Auec priuilege de sa majesté. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Titel in Holzschnittrahmen. Rückseite des Superius, 5a und 6a Pars: das Druckerzeichen; in den 3 andern Stimmen: Portrait Lasso's, dasselbe wie in Lib. 1. 2. Modulorum, Par. 1571. — 3. Seite: Gedicht des Jac. Gohorius Parisiensis „In Effigiem Rollandi Lassusii Belgae Musici Praestantissimi" und darunter (fehlt im Bass) 3 Hexameter „Rollandi Icon" von Jodelius. pag. 4. 5 (in Super., Contrat., Ten., Bass) „Elegia" des J. Gohorius an den Bayer. Herzog Albert. — In der 5a und 6a Pars: pag. 4 Ode des A. Le Roy „à Monseigneur le Comte de Raitz" pag. 5—8 Gedicht (Chapitre) von Jodelle: „Sus la Musique en faveur d'Orlande" 57 Stroph. Pag. 9 „Sonet à D. Loise Larcher" von Jodelle. pag. 10. 11 dasselbe Gedicht wie die andern Stimmen pag. 4. 5. — Am Schlusse der vierstimmigen Chansons (in den 4 Hauptstimmen) befindet sich ein Zwischentitel, bestehend in einem Holzschnitte: in der Mitte Pegasus, mit der Adresse der Drucker als Umschrift und mit der Unterschrift: FIN DES CHANSONS A QVATRE | ET S'ENSVYVENT CELLES A CINQ. | — Derselbe Holzschnitt befindet sich am Schlusse aller Stimmen mit der Unterschrift: FIN DE LA MVSIQUE | D'ORLANDE DE LASSVS. | Enthält 104 weltliche Gesänge mit französischen, italienischen und lateinischen Texten, die bis auf 20 Nrn. (Nr. 3, 5, 8, 10, 11, 39, 46, 47, 49, 73, 78, 81, 89, 90, 92, 94, 97, 100, 101; 103) bereits in früheren Ausgaben erschienen sind.

Ob diese 20 Gesänge hier zum ersten Male veröffentlicht sind, kann ich nicht entscheiden. Nr. 1: Las voules vous q'une, 4 voc. Nr. 104. Quo properas facunde nepos Atlantis, 10 voc.

Kgl. Bibl. in München.

Eine Fortsetzung dieser Sammlung erschien 1584. (Siehe 1584[a].)

1570[d]. Bez. des Stb. | DI ORLANDO LASSO | MAESTRO DI CAPELLA DEL SERENISSIMO | SIGNOR DVCA DI BAVIERA, LIBRO QVARTO | De Madrigali A Cinque Voci, da lui Nouamente in Germania Composti, | & con ogni diligentia Ristampati. | LIBRO — Druckerzeichen — QVARTO | CON GRATIA ET PRIVILLEGGIO || In Venetia Apresso li Figliuoli | di Antonio Gardano. | 1570 |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. 12 Nrn. in 29 Gesängen; dabei 2 Canzonen zu 6 Theil. Nr. 1: La ver l'aurora, Canzone in 6 Thl. Nr. 12: Qual nemica fortuna, Canzone in 6 Thl. Nur „Ivo piangendo", c. 2. part., kommt bereits in 1570[c] vor, während alle übrigen Gesänge hier zum ersten Male erscheinen.

Kgl. Bibl. München.

Eine frühere mir unbekannte Ausgabe erschien 1567, siehe 1567[b].

1570. Siehe andere Ausgabe von 1555: I. libro di Madrigali a 5 voci.

1570. Siehe andere Ausgabe von 1560[a]: Tiers livre des chansons a 4, 5 et 6 parties.

1570. Siehe andere Ausgabe von 1562: Sacrae cantiones 5 voc.

1570. Siehe andere Ausgabe von 1563: III. libro delli Madrigali a 5 voci.

1570. Siehe andere Ausgabe von 1564: IV. livre des Chansons a 4 et 5 part.

1571. PRIMVS | LIBER MODVLORVM, | QVINIS VOCIBVS | CONSTANTIVM, | ORLANDO LASSVSIO AVCTORE. || LVTETIAE PARISIORVM. | Apud Adrianum le Roy, & Robertum Ballard, | Regis Typographos sub signo | montis Parnassi. | 1571. | Cum priuilegio Regis ad decennium. | Bez. des Stb. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Titel in grossem Holzschnitt. Rückseite französisches Wappen. Die 5[ta] vox dagegen bringt das Portrait Lasso's mit der Umschrift in Versalien: „Orlando Di Lassvs Aetatis Svae 39." Dedication der Drucker an König Carl IX. von Frankreich, datirt: Lutetiae, Kal. Sextilibus Anno 1571. Enthält 21 lateinische Gesänge, entnommen aus früheren Ausgaben.

Kgl. Bibl. München; Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Andere Ausgabe von 1571.

1571. PRIMVS | LIBER MODVLORVM | QVINIS VOCIBVS | CONSTANTIVM. | ORLANDO LASSVSIO AVCTORE. | Bez. des Stb. || LOVANII. | Excudebat Petrus Phalesius sibi & Joanni Bellero | Bibliopolae Antuerpiensi. | 1571. | Cum gratia et priuilegio. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. 21 Nrn. Dedicat. wie in der Pariser Ausgabe.

Stadtbibl. Augsburg.

1571[a]. SECVNDVS | LIBER MODVLORVM, | QVINIS VOCIBVS | CONSTANTIVM, | ORLANDO LASSVSIO AVCTORE || LVTETIAE

PARISIORVM. | Apud Adrianum le Roy, & Robertum Ballard, | Regis Typographos sub signo | montis Parnassi. | 1571. | Cum priuilegio Regis ad decennium. | Bez. des Stb. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Titel in grossem Holzschnitt. Rückseite französisches Wappen, wie im 1. Buch. Dedic. von J. Gohorius an Carl IX. von Frankreich. Im Contratenor dagegen befindet sich ein lateinisches Gedicht von Jac. Gohorius: „In effigiem Rollandi Lassusii, Belgae Musici." (Vide 1570c.) Enthält 20 Nrn., entnommen aus früheren Ausgaben.

Kgl. Bibl. München.

Andere Ausgabe von 1572.

SECVNDVS | LIBER MODVLORVM | QVINIS VOCIBVS | CONSTANTIVM, | ORLANDO LASSVSIO AVCTORE. | Bez. des Stb. || LOVANII | Excudebat Petrus Phalesius sibi & Joanni Bellero | Bibliopolae Antuerpiensi | 1572. | CVM GRATIA ET PRIVILEGIO. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Dedic. wie bei 1571 in „Lovanii". Inhalt wie in der Pariser Ausgabe bis auf 2 Gesänge: „Domine probasti me" und „Si ambulavero" (fol. 36 und 29) sind statt den Gesängen „Rumpitur invidia quidam" und „Hispanum ad coenam" aufgenommen.

Stadtbibl. Augsburg; Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

1571b. Bez. des Stb. | MODVLI | QVINIS VOCIBVS | NVNQVAM HACTENVS EDITI | MONACHII BOIOARIAE COMPOSITI, | ORLANDO LASSO AVCTORE. || LVTETIAE PARISIORVM. | Apud Adrianum le Roy, & Robertum Ballard, | Regis Typographos sub signo | montis Parnassi. | 1571 | Cum priuilegio Regis ad decennium. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Titel in Holzschnitt-Verzierungen. Rückseite das Druckerwappen. Im Contratenor und Tenor dagegen das bayerische Wappen und, in der V. vox das Portrait Lasso's wie in Lib. 1. und 2. Modulorum, 1571. Dedic. Ilustriss .... Gulielmo ... utriusque Bavariae Duci ... Orl. Lassus. Gez. Lutetiae Parisiorum. A. D. VII. Kalendas Jun. Anno 1671 (sic). 4. Seite französisches Gedicht des Lassus an Herzog Wilhelm und seine Gemahlin. Enthält 19 Nrn. Nr. 1: „Multarum hic resonat" und Nr. 19: „Nuncium vobis fero." (Der Gesang: „Videamus si floruit" ist der 2. pars zu „Veni dilecte mi.")

Kgl. Bibl. München.

Andere Ausgabe von 1571.

MODVLI | QVINIS VOCIBVS | NVNQVAM HACTENVS EDITI | MONACHII BOJOARIAE COMPOSITI | ORLANDO LASSO AVCTORE. | Bez. des Stb. || LOVANIJ. | Excudebat Petrus Phalesius sibi & Joanni Bellero | Bibliopolae Antuerpiensi. | 1571. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Inhalt wie in der Pariser Ausgabe.

Stadtbibl. Augsburg.

Andere Ausgabe von 1572.

FASCICVLVS | ALIQVOT CANTIONVM | SACRARVM, QVINQVE VOCVM, NVNC PRI- | MVM IN LVCEM EDITVS. | Orlando di Lasso authore, | Illustrissimi Bauariae Ducis ALBERTI Musici | Chori Magistro. |

Bez. des Stb. || Monachij excudebat Adamus Berg. | Cum Grat: & Priuileg: etc. | M.D.LXXII. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Dedic. Principi Guilielmo Comiti Palatino Rheni, vtriusque Bavariae Duci. o. Datum. Inhalt wie 1571b.

Kgl. Bibl. Berlin; Gymnasialbibl. in Brieg; Stadtbibl. Augsburg; Stadtbibl. Breslau; Bibl. in Wolfenbüttel

Andere Ausgabe von 1578.

LIBER SEPTIMVS ORLANDI LASSI | MVSICORVM SERENISSIMI BAVARIAE DVCIS | MODERATORIS EXCELLENTISSIMI | Sacrorum Cantuum Quinis vocibus concinendorum, quiq; instrumentorum | sonis, & vocum concentibus adaptari possunt. | Gardano's Wappen || Venetijs apud Angelum Gardanum. | 1578. |

In kl. quer 4°. o. Dedic. Inhalt nur 13 Nrn., fehlen Nr. 1, 6, 10, 13—15.

Kgl. Bibl. Berlin nur Altus und V. vox; Bibl. in Bologna; Privatsammlung des Herrn F. X. Haberl in Regensburg.

Andere Ausgabe von 1584.

Bez. des Stb. | ORLANDI LASSI | SACRAE CANTIONES (VVLGO MOTECTA | APPELLATAE) QVINQVE VOCVM, | Tum viua Voce tum omnis generis Instrumentis | cantatu commodissimae. | LIBER SEPTIMVS | Gardano's Wappen || Venetiis Apud Angelum Gardanum | M.D.LXXXIV. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Inhalt wie in 1578.

Landesbibl. in Kassel; Bibl. in Bologna.

1571c. LIVRE | DE CHANSONS NOVVELLES | A CINC PARTIES, AVEC | DEVX DIALOGVES: A HVICT. | D'ORLANDE DE LASSVS. | A PARIS. | Par Adrian le Roy & Robert Ballard, | Imprimeurs du Roy. | 1571. | Auec priuilege de sa majesté. | Bez. des Stb. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Titel in Holzschnitt-Verzierung. Rückseite: Wappen Frankreichs. Die Titelrückseite des Bassus aber bringt dasselbe Portrait Lasso's wie Lib. 1. und 2. Modulorum 5 v. 1571. 3. Seite Widmungsgedicht des Orlande de Lassus „Au Roy de France Charles VIII. Ode“. Enthält 18 Nrn. Nr. 1: „Comme un qui prend.“ Nr. 18: „O doux parler“, Dialog. a 8 voc.

Kgl. Bibl. München.

Andere Ausgabe von 1571.

Livre | Cincquiesme de | Chansons nouvelles a Cinc | Parties, avec deux dia- | logues: a huict. | D'Orlande de Lassus. | Superius. || A Lovain | Chez Pierre Phalese Libraire Juré. En Anvers chez Jean Bellere. | 1571. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Inhalt derselbe wie in der ersten Ausgabe.

Kgl. Bibl. zu Upsala (Mittheilung des Herrn Dr. Lagerberg).

1572. Der ander Theil | Teutscher Lieder, mit fünff stimmen, nit | allein zum singen, sonder auch aller handt Instrumenten | (wer deren genugsam bericht ist) wol vnd | artlich zugebrauchen. | Durch | Orlandum di Lassus, F. Bay:

Capellmeister, newlich | Componirt, in Truck geben, vnd sonders fleiß | aigner person Corrigiert. | Bez. des Stb. || Gedruckt zu München, bey Adam Berg. | Mit Röm. etc. | Anno M.D.LXXII. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Dedic. Herren Ferdinanden Pfaltzgraffen bey Rhein etc. Gez. vom Komp. o. Datum. Enthält 15 Nrn. Nr. 1: „Mein Mann der ist in Krieg." Nr. 15: „Einmal ging ich spatzieren."

Landesbibl. in Kassel; Stadtbibl. in Danzig; k. Bibl. zu Upsala; Bibl. in Zwickau; Bibl. in Göttingen; kgl. Bibl. Berlin (Tenor).

Andere Ausgabe von 1573.

Völlig gleiche Einrichtung mit der Jahreszahl: M.D.LXXIII. |

Kgl. Bibl. München; Gymnasialbibl. in Brieg; k. k. Hofbibl. in Wien; kgl. Bibl. in Upsala; kgl. Bibl. Berlin (Bassus).

Andere Ausgabe von 1581.

Völlig gleiche Einrichtung mit der Jahreszahl: M.D.LXXXI.

Gymnasialbibl. in Brieg; kgl. Bibl. in München; kgl. Bibl. in Upsala; Königsberger Univ.-Bibl. (fehlen Cant. und V. vox); kgl. Bibl. Berlin (Bassus).

Siehe auch 1583ᵃ Gesammtausgabe aller 3 Theile.

1572. Siehe andere Ausgabe von 1566: Sacrae cantiones 5 et 6 voc. lib. II.

1572. Siehe andere Ausgabe von 1569: Cantiones aliquot 5 voc.

1572. Andere Ausgabe von 1571ᵃ: Secundus liber Modulorum 5 voc.

1572. Andere Ausgabe von 1571ᵇ: Moduli 5 voc.

1573. SEX CANTIONES LATI- | NAE QVATVOR, ADIVNCTO DIA- | LOGO OCTO VOCVM. | Sechs Teutsche Lieder mit vier, sampt einem | Dialogo mit 8. stimmen. | *Six chansons Francoises nouuelles a quatre voix,* | *auecq vn Dialogue a huict.* | Sei Madrigali nuoui a quatro, con vn Dialogo | a otto voci. | Summa diligentia compositae, correctae, & nunc primúm in lucem aeditae. | AVTHORE | Orlando di Lasso, Illustriss: Bauarie Ducis ALBERTI | Musici Chori Magistro. | Bez. des Stb. || Monachij excudebat Adamus Berg. | Cum gratia et priuilegio Caes. Maiestatis. | M.D.LXXIII.

In kl. quer 4°. 4 Stb. Dedic. Dominis Marco, Joanni, Hieronymo, et Joanni Jacobo etc. Fuggeris.- Latein. und deutsch. Gez. vom Komp. Monachij 30. Januarij 1573. 28 Nrn., je 7 aus jeder der genannten Sprachen. Fol. 1: Quare tristis es, 4 voc. Nr. 28: S'una fede amorosa, Dialog. 8 voc.

Kgl. Bibl. Berlin; Stadtbibl. Danzig; kgl. Bibl. München; k. k. Hofbibl. Wien; Landesbibl. in Kassel; Bibl. in Zwickau.

Patrocinium musices
von 1573—1576.

Prachtausgabe in gross Folio in 5 Bänden, auf Kosten des Herzog Wilhelm's von Bayern herausgegeben. Die Stimmen befinden sich unter- und nebeneinander gedruckt und haben die Notenköpfe eine beträchtliche Grösse.

1573ᵃ. PATROCINIVM MVSICES. | ORLANDI DE LASSO, | Illustriss. Ducis Bauariae, Chori Magistri, | CANTIONVM, QVAS

MVTETAS | VOCANT, OPVS NOVVM. | PRIMA PARS. | Illustriss: Principis D. GVILHELMI Comitis Pala- | tini Rheni, vtriusq; Bauariae Ducis liberalitate | in lucem editum. || Monachij excudebat Adamus Berg. | M.D.LXXIII. |

Titelblatt ist reich verziert und mit künstlerisch ausgeführten Abbildungen versehen. Das 2. Blatt trägt das Bildniss des Herzogs von Bayern. Die Dedic. ist vom Komp. gez. Monachij 20. Julij 1573. Der Band zählt 192 Blätter mit 21 Gesängen in mehreren Theilen. Nr. 1: Gaudent in coelis, 4 voc. Nr. 21: Regnum mundi et omne ornatum, 6 voc.

Kgl. Bibl. Berlin; kgl. Bibl. München; k. k. Hofbibl. in Wien (auf Pergament gedruckt); Stadtbibl. Augsburg; Univ.-Bibl. in München.

PATROCINIVM MVSICES. | ORLANDI DE LASSO, | Illustriss. Ducis Bauariae, Chori Magistri, | MISSAE ALIQVOT, | Quinque vocum. | SECVNDA PARS. | Ilustriss. (etc. wie Theil I.) M.D.LXXIIII. |

Dedic. Gregorium XIII. Pontificem Maximum, gez. vom Komp. Monachij, 1574 Calend. Januarij. Aeussere Einrichtung dieselbe. Enthält 5 Messen auf 236 Blättern: Nr. 1, super: Ite rime dolenti. Nr. 5, super: Le Berger et la Bergere.

Kgl. Bibl. Berlin; kgl. Bibl. München; Stadtbibl. Hamburg; Stadtbibl. Augsburg; k. k. Hofbibl. in Wien; Germanisches Museum in Nürnberg; Gymnasialbibl. in Brieg.

PATROCINIVM MVSICES. | ORLANDI DE LASSO, | Illustriss: Ducis Bauariae, Chori Magistri, | OFFICIA ALIQVOT, DE | praecipuis Festis Anni, 5 vocum. | Nunc primum in lucem editae. | TERTIA PARS. | Illustriss. (etc. wie Theil I.) M.D.LXXIIII. |

Dedic. Dno. Johanni Egolpho, Augustano Episcopo, gez. vom Komp. Monachii 26. Oct. 1574. Aeussere Einrichtung dieselbe. Enthält auf 146 Blättern 6 Gesänge, davon sind viere Officien.

Kgl. Bibl. Berlin; kgl. Bibl. München; Germanisches Museum in Nürnberg; Stadtbibl. in Augsburg; k. k. Hofbibl. in Wien.

Die königliche Bibliothek in München besitzt davon noch eine Ausgabe von **1580** in gleicher Einrichtung.

PATROCINIVM MVSICES. | ORLANDI DE LASSO, | Illustriss. Ducis Bauariae, Chori Magistri, | Passio quinque vocum: Item Lectiones | Job, & Lectiones Matutinae de Natiuitate | Christi, quatuor vocum. | QVARTA PARS. | Illustriss. (etc. wie Theil I.) M.D.LXXV. |

Dedic. Dno. Gaspari Frasio, Abbati Monasterij Vueyhensteffan etc. gez. v. Komp.: „Monachio Kalendas Junij &c.“ Aeussere Einrichtung wie vorher. Enthält auf 160 Blättern 1 Passio, 9 Vigilien (dies sind die 9 Lectiones von 1565) und 3 Lectiones matutinae.

Kgl. Bibl. Berlin; kgl. Bibl. München; Germanisches Museum in Nürnberg; k. k. Hofbibl. in Wien; Univ.-Bibl. in München.

PATROCINIVM MVSICES. | ORLANDI DE LASSO, | Illustriss: Ducis Bauariae, Chori Magistri, | MAGNIFICAT ALIQVOT, | Quatuor, Quinque, Sex, & | Octo vocum. | QVINTA PARS. | Illustriss: (etc. wie Theil I.) M.D.LXXVI. |

Dedic. D. Ambrosio Mayrhofer, Monasterij S. Emerani Ratisponnae etc. gez.

v. Komp. „Monaci, M.D.LXXVI. II. Januarij. Enthält auf 160 Blättern 10 Magnificat (Nr. 3, 4, 6, 7 und 8 schon in 1567 erschienen).

Kgl. Bibl. Berlin; kgl. Bibl. München; Germanisches Museum in Nürnberg; k. k. Hofbibl. in Wien; Stadtbibl. in Augsburg.

Ein anderer Band in gleicher Ausstattung, aber ohne Bezeichnung des Theiles, erschien **1587** (siehe dort), 13 Magnificat enthaltend.

Ebenso ein anderer Band in gleicher Ausstattung, ohne Angabe des Theiles, erschien **1589** (siehe dort), 6 Messen zu 5 Stimmen enthaltend.

Die Ausgabe in klein quer Quarto,
von 1574 bis 1578,

der ersten 4 Theile „Patrocinium musices" erschien in Löwen bei Cornelius und Petrus Phalesius und kann nicht als Nachdruck betrachtet werden, da Titel und Dedication genau mit einander übereinstimmen und darnach auch die kleine Ausgabe auf Kosten des Herzogs von Bayern hergestellt wurde. Es wirft auf die damaligen Verlagsverhältnisse ein recht grelles Licht, dass sich der Hauptverleger Adam Berg in München diesen Eingriff in sein Verlagsrecht gefallen lassen musste, besonders da vorauszusehen war, dass die kleine Ausgabe weit mehr Käufer finden würde als die kostbare Folioausgabe.

PATROCINIVM MVSICES. | ORLANDI DE LASSO, | ILLVSTRISS. DVCIS BAVARIAE, | CHORI MAGISTRI, CANTIONVM QVATVOR, | Quinque & Sex Vocum, quas MVTETAS vocant. | OPVS NOVVM. | Illustriss. Principis D. GVILHELMI, Comitis Palatini Rheni, | vtriusq; Bauariae Ducis liberalitate editum. | Bez. des Stb. || LOVANII. | Excudebat Cornelius Phalesius. M.D.LXXIIII. |

In kl. quer 4°. 6 Stb. o. Dedic. Rückseite des Titelblattes enthält dasselbe Portrait Lasso's, mit gleicher Umschrift, wie in 1571 (I. lib. Modulor.). o. Dedic. Inhalt wie in der Folio-Ausgabe.

k. k. Hofbibl. Wien; kgl. Bibl. zu Upsala; kgl. Bibl. Berlin (Ten. 23 Bll.); Stadtbibl. Lüneburg (fehlen Bass und VI. vox).

Die Titel der folgenden Theile sind dem des ersten so gleich, dass ich dieselben nur soweit mittheile, damit man den Inhalt daraus erkenne, obgleich derselbe genau wie in der Folio-Ausgabe ist.

SECVNDA PARS: MISSAE ALIQUOT | Quinque Vocvm. | LOVANII. | Apud Petrum Phalesium Juniorem. M.D.LXXVII. |

Bibliotheken wie oben. Tenor: ohne Paginirung Bog. A—H2.

TERTIA PARS: OFFICIA ALIQVOT | de praecipuis Festis Anni, Quinque Vocum. | etc. M.D.LXXVIII. |

Dedic. wie in der Folioausgabe. Bibliotheken wie vorher. Tenor ohne Paginirung, Bog. A—F2.

QVARTA PARS: PASSIO QVINQVE | VOCVM: IDEM LECTIONES Job, ET LEC- | tiones Matutinae de Natiuitate Christi, Quatuor vocum. | etc. M.D.LXXVIII. |

Dedic. wie in der Folioausgabe. Bibliotheken wie vorher. Tenor ohne Paginirung, Bog. A—F4.

Die Quinta Pars scheint in der kleinen Ausgabe nicht erschienen zu sein.

1573. Siehe andere Ausgabe von 1555: I. libro di Madrigali a 5 voci.

1573. Siehe andere Ausgabe von 1559: II. libro di Madrigali a 5 voci.

1573. Siehe andere Ausgabe von 1563: III. libro delli Madrigali a 5 voci.

1573. Siehe andere Ausgabe von 1567: Magnificat 8 tonorum, 6, 5 et 4 voc.

1573. Andere Ausgabe von 1572: Der ander Theil Teutscher Lieder mit 5 St.

1574. Siehe andere Ausgabe von 1559: II. libro di Madrigali a 5 voci.

1574. Siehe andere Ausgabe von 1562: Sacrae cantiones 5 voc.

1574. Siehe Patrocinium musices 1573ᵃ Folio-Ausgabe II. pars: Missae.

1574. Siehe Patrocinium musices 1573ᵃ Folio-Ausgabe III. pars: Officia.

1574. Siehe Patrocinium musices 1573ᵃ kleine Ausgabe I. pars.

1575. Siehe andere Ausgabe von 1562: Sacrae cantiones 5 voc.

1575. Siehe andere Ausgabe von 1565: Sacrae lectiones ex Job, 4 voc.

1575. Siehe Patrocinium musices 1573ᵃ Folio-Ausgabe IV. pars: Passio.

1576. Der Dritte Theil | Schöner, Newer, Teutscher Lieder, mit | fünff stimmen, sampt einem zu end gesetzten Frantzösischen | frölichen Liedlein, welche nit allein lieblich zu singen, | son= | der auch auff allerley Instrumenten | zu= gebrauchen. | Von | Orlando di Lasso, F. Bay. Capellmeister Componiert, | selbst Corrigiert, vnnd inn Truck ver= | ordnet worden. | Bez. des Stb. || Getruckt zu München, bey Adam Berg. | Cum gratia & priuilegio Caes: Maiest: | M.D.LXXVI. |

In kl. quer 4⁰. 5 Stb. Dedic. „Herren Ernesto, Administratorn der Stifft Hildesshaim vnd Freysing“ etc. Gez. vom Komp. „München den 1. tag Aprilis, Anno 76.“ Enthält 22 Lieder, das letzte mit französischem Text. Nr. 1: Susannen frumb. Nr. 22: Las je n'irai plus.

Kgl. Bibl. München; Königsberger Univ.-Bibl. (fehlen Cant. und V. vox); kgl. Bibl. zu Upsala; kgl. Bibl. Berlin (Bassus).

Eine Gesammtausgabe aller 3 Theile siehe **1583ᵃ**.

1576ᵃ. THRESOR | DE MVSIQVE | D'ORLANDE DE LASSVS, | CONTENANT SES CHAN- | sons à quatre, cinq, & six parties. | Bez. des Stb. | CIↃ.IↃ.LXXVI. |

In kl. quer 4⁰. 5 Stb. 103 Nrn. Titel in Zierleisten. Im Bass Dedic. „A Philippe de Pas, Gentilhomme François, S. G. S.“ Am Schlusse der Stimmbücher „Table“ und „L'Imprimeur aux Musiciens S.“ (nur im Cant. und Bass). Ort und Verleger nirgends genannt, Dedic. und Ansprache entbehren der Unterschrift und des Datums, doch lässt sich aus den Noten- und Text-Typen ersehen, dass es durch Pierre de Saint-Andre gedruckt ist, der Goudimel's Psalmen in der Stimmenausgabe von 1580 (ohne Angabe des Ortes) herausgab. 2 Nrn. sind in der Sammlung von Philippes de Monté komponirt, die dem Nachworte nach irrthümlich in die Sammlung gekommen sind. Es sind dies

L'homme inconstant, 5 voc. Las, je n'ai point, 5 voc.

Diese Sammlung ist theilweis ein Nachdruck der Chansons-Sammlung von 1570[c] (Mellange), doch hat der Herausgeber bei 56 Gesängen die Texte geändert, und zwar sagt er darüber in der Dedication: ... „En ostant quelques mots ou plusieurs et les accommodant (au moins mal qu'il m'a esté possible) à la Musique, j'ai rendu ces chansons honnestes et Chrestienns pour la pluspart“ ...

Ich lasse der besseren Uebersicht halber die ursprünglichen nebst den umgeänderten Texten, bei denen die Komposition ganz dieselbe ist, in alphabetischer Ordnung hier folgen:

A ce matin ce seroit = L'avare veut avoir, 4 voc.
Au feu, au feu venez moy secourir = Au feu, au feu, las! viens moi secourir, 5 voc.
A l'eau, à l'eau jettes-toy vistement = A l'eau, à l'eau de graces vistement, 5 voc
Ardant amour souvent = La ferme foi souvent, 4 voc.
Ardant amour souvent = Divin amour qui eschauffe, 5 voc.
Avecques vous mon amour finira = Avecques Dieu mon amour finira, 4 voc.
Bon jour mon coeur = Christ est mon Dieu, 4 voc.
Ce faux amour = Ce faux Satan, 4 voc.
Chanter je veux la gente damoiselle = Chanter je veux l'heur de l'ame fidele, 5 voc.
Elle s'en va de moy = Elle perit ma chair, 5 voc.
En un chasteau ma dame = L'homme mortel contemplant, 4 voc.
En un lieu ou l'on ne voit = En ce monde où l'on ne voit, 4 voc.
Est-il possible à moy = Est-il possible en ce monde, 4 voc.
Fertur in conviviis vinus, vina, vinum = Tristis ut Euridicen Orphaeus ab orco (pars 1—5), 4 voc.
Hatez-vous de me faire = Haste-toi de me faire, 4 voc.
Helas quel jour seray-je = Helas quel jour aurai-je, 4 voc.
Il estoit une religieuse = Si j'estoi'où mon ame, 4 voc.
Jay cherché la science = J'ai du ciel la science, 4 voc.
Je l'ayme bien et l'aimeray = J'aime mon Dieu et l'aimerai, 4 voc.
Je ne veux rien qu'un baiser = Je ne veux rien que deux mots, 4 voc.
Je suis quasi prest d'enrager = Je suis quasi prest de mourir, 4 voc.
La mort est jeu pire = Les dez c'est jeu pire, 4 voc.
La terre, les eaux va buvant = La terre son Dieu va louant, 5 voc.
Le departir est sans departement = Partir d'ici c'est un departement, 5 voc.
Le temps passé je souspire = Le tems perdu je souspire, 4 voc.
Le vray amy ne s'estonne de rien = Le vertueux ne' s'estonne de rien, 4 voc.
L'heureux amour qui efleue = L'heureux plaisir qui esleve, 4 voc.
Mais à quel propos dire = Mais de quoi me sert, 5 voc.
Margot labourés le vignes = Qui laboure champ ou vigne, 4 voc.
Mes pas semés et loin alés = Mes pas, Seigneur, tant esgarez, 4 voc.
Mon coeur se recommande à vous = Mon coeur se rend à toi, 5 voc.
O jeune archer qui n'as = Dieu tout puissant Seigneur, 5 voc.
O tems divers qui me deffend = Maudit peché qui me deffens, 4 voc.
Ou t'attend ta maitresse = D'eternelle liesse, si mon coeur, 5 voc.
O vin en vigne, gentil = Bonté divine, vien et monstre, 4 voc.
Petite folle, estes-vous pas contente = Troupe fidele, es-tu pas bien contente
Puis que fortune a sur moy = Peché infame a sur moi entrepris, 5 voc.
Quand me souvient de ma triste fortune = Sentant l'effort et la triste misere, 5 voc.
Quand mon mari vient = Quand l'homme honneste, 4 voc.
Que gaignes-vous à vouloir = D'où vient cela, Seigneur, 5 voc.

Qui dort icy, le faut-il demander? = Qui dort en nous, le faut-il demander? 4 voc.
Sces tu dire l'ave = Sais-tu dire bien, 4 voc.
Secourés-moy, ma dame = Assiste-moy, Seigneur, 5 voc.
Si du malheur vous aviez cognoissance = De ce malheur tu as la conoissance, 4 voc.
Si le long tems à moy = Puis que peché à moi, 5 voc.
Si par souhait je vous tenoye = Si par souhait je te tenoit, 4 voc.
Si pour moi aves = Quand mon coeur a quelque souci, 4 voc.
Ton feu s'estainct de que le mien = Mon feu s'esteint quand celui, 4 voc.
Toutes les nuis que sans vous = Toutes le nuits que le Chrestien, 5 voc.
Trop endurer sans avoir = Trop endurer de peché, 4 voc.
Un advocat dit à sa femme = L'homme de bien dit à son ame, 4 voc.
Un doux nenny avec un doux sourire = Ta voix, o Dieu, avec ton doux sourire, 4 voc.
Un jour vis un foulon = On ne peut le fol amour, 4 voc.
Un triste coeur rempli = Mon triste coeur rempli, 5 voc.
Vous qui aymez les Dames = Vous qui aymez le monde, 5 voc.
Vray Dieu, disoit une filette = Vray Dieu, disoit une ame sainte, 4 voc.

Kgl. Bibl. in München (Mittheilung von Herrn Jul. Jos. Maier).

2. Ausgabe von 1582.

Le Thrésor de musique d'Orlande de Lassus, prince de musiciens de nostre temps, contenant ses chansons françoises, italiennes et latines, à quatre, cinq et six parties: augmentées de plus de la moitié en ceste seconde édition. 1582.

In kl. quer 4° (wie 12°). Titel nach Fétis (tom. V, 221). Mir lag nur der Superius vor, dem das Titelblatt fehlt und gehört derselbe Herrn Frz. X. Haberl in Regensburg. Das Stb. besteht aus 92 bezifferten Blättern und 2 Vorblättern, von denen das 1. Blatt die „Epistre. | qu'il faudroit plustot pleurer que chanter" (etc. 13 Zeilen ohne Unterschrift) enthält, Blatt 1^b bis 2^a die Table (Index) und Blatt 2^b „In Orlandvm Lassvsivm Praestan- | tissimvm Nvmerorvm Mvsicorvm | Avctorvm." | Gedicht von 10 Zeilen, unterzeichnet „Jo. Auratus Poëta Regius". Das folgende Blatt ist mit I gezeichnet und beginnt hier die Musik: fol. 1) Soions ioieux sur la, 4 voc. fol. 90) Surge propera 6 voc. Enthält im Ganzen 162 Gesänge, davon gehen aber als 2. und 3. Theile 17 Nrn. ab, so dass nur 145 Gesänge bleiben. Die Vermehrung zur 1. Ausgabe besteht daher in 43 Gesängen, von denen einige Chansons hier zum ersten Male veröffentlicht werden. Die Notentypen, Format und Papier haben grosse Aehnlichkeit mit der Chansons-Sammlung in 25 Büchern, die unter 1578 verzeichnet und in Paris bei le Roy et Rob. Ballard gedruckt ist, doch glaube ich dennoch, dass obige Vermuthung des Herrn J. J. Maier richtiger ist, da in der Sammlung von le Roy die Texte nicht geändert sind, während sie in der vorliegenden Sammlung ganz ebenso lauten wie in der Ausgabe von 1576.

3. Ausgabe von 1594.

QVINTA ET SEXTA PARS. | LE THRESOR DE MVSIQVE | D'ORLANDE DES LASSVS, | PRINCE DES MVSICIENS | DE NOSTRE TEMPS. | Contenant ses chansons Françoises, Italiennes, & Latines, | à quatre, cinq, & six parties: Reveu & corrigé di- | ligemment en ceste troisieme Edition. | Arabeske. | M.D.XCIIII. |

In quer 4°. Die k. k. Hofbibliothek in Wien besitzt nur das eine oben verzeichnete Stb. Titel mit Arabesken umgeben. 2. Blatt enthält die Dedic. wie die

Ausgabe von 1576; ebenfalls ist hier die obige Epistre und das Gedicht von Jo. Auratus vorhanden wie in der Ausgabe von 1582. Das Stb. ist 125 Seiten stark. Der Inhalt stimmt bis auf eine Nr. mit der 2. Ausgabe überein: Fol. 13: O Dieu, et le monde remplira, 5 voc. Hier zum ersten Male gedruckt.

1576. Siehe andere Ausgabe von 1560: I. lib. di Madrig. a 4 voci.

1576. Siehe andere Ausgabe von 1567[a]: Newe Teütsche Liedlein mit 5 St. 1. Thl.

1576. Siehe Patrocinium musices 1573[a] Folio-Ausgabe V. pars: Magnificat.

1576. Siehe „Dixhuictieme livre de chansons". Paris unter 1578[f].

1577. NOVAE ALIQVOT ET ANTE | HAC NON ITA VSITATE AD DVAS VO- | ces Cantiones suauissimae, omnibus Musicis summe vti- | les: nec non Tyronibus quàm ejus artis pe- | ritioribus summopere in- | seruientes. | Authore | ORLANDO DI LASSO, | Illustrissimi Bauariae ducis ALBERTI Mu- | sici Chori Magistro. | Summa diligentia compositae, correctae, et nunc primùm in lucem aeditae. || Monachii excudebat Adamus Berg. | Cum gratia & priuilegio Caes: Maiestatis. | M.D.LXXVII. |

In kl. quer 4°. 2 Stb. Dedic. Domino Wilhelmo, Comiti Palatino Rheni, utriusque Bavariae Duci, gez. vom Komp. Monaci 2 Januarii. Anno 1577. Enth. 24 Nrn. Nr. 1: Beatus vir qui in sapientia. Von Nr. 13—24 zweistimmige Instrumentalsätze. Wieder abgedruckt im Magnum opus 1604 Nr. 1—24.

Kgl. Bibl. München; Gymnasialbibl. in Liegnitz.

Andere Ausgabe von 1578.

Moduli duarum vocum, nunquam hactenus editi, Monachii Bojoariae compositi Orlando Lasso. | Lutetiae Parisiorum apud Adrianum le Roy et Robertum Ballard. 1578. 4°.

Bibl. in Bologna.

Andere Ausgabe von 1586.

Motetti et Ricercari a due voci, di Orlando Lasso. Novamente ristampati. Libro primo. | In Venetia, presso Giacomo Vincenzi et Ricciardo Amadino compagni. 1586.

In kl. 4°. Derselbe Inhalt wie vorher. Diese Ausgabe besass zu Dehn's Zeiten die Antiquariatshandlung von J. A. Stargardt in Berlin, die sie für 1 Thlr. zum Verkauf ausbot. (Dehn's handschriftlicher Nachlass.)

Andere Ausgabe von 1589.

Motecta et Ricercari a due voci, lib. I. Venet., Giacomo Vincenti. 1589.

Bibl. in Bologna.

Andere Ausgabe von 1590.

Die Bibliothek der St. Marienkirche in Elbing besitzt eine Ausgabe von 1590, die in Titel, Verleger und Druck mit der ersten von 1577 völlig übereinstimmt.

1577[a]. ORLANDI DE LASSO | Illustrissimi Bauariae Ducis AL- | BERTI Chori Magistri. | LIBER MOTTETARVM, Trium vocum, | Quae

cum viuae voci, tum omnis generis Instrumen- | tis Musicis commodissimè appli- | cari possunt. | *Summa diligentia compositae, correctae, auctae, nuncqz denuò in lucem aeditae.* | Bez. des Stbs. || Monachij excudebat Adamus Berg. | Cum gratia etc. | M.D.LXXVII. |

In kl. quer 4°. 3 Stb. Dedic. Dominis Wilhelmo, Ferdinando, & Ernesto, Comitibus Palatini Rheni, utriusqз Bauariae Ducis etc. Gez. vom Kompon. Monachij XV. Augusti 1575. 18 Nrn. Nr. 1: Haec quae ter triplici. Nr. 18: Diligam te Domine. Wieder abgedruckt im Magnum opus 1604.

Stadtbibl. Augsburg; Stadtbibl. Breslau; kgl. Bibl. Berlin (Disc.).

Andere Ausgabe von 1579.

Motetti d'Orlando di Lasso a 3 voci. Lib. I. Venet. Angelo Gardano 1579.

Bibl. in Bologna.

1577^b. MISSAE | VARIIS CON- | CENTIBVS OR- | NATAE, AB | ORLANDO DE LASSVS. | CVM | CANTICO | BEATAE MARIAE. | OCTO MODIS | MVSICIS | VARIA- | TO. | Dieser Titel befindet sich in einer künstlerisch ausgeführten Zeichnung. Darunter: || PARISIIS. | Apud Adrianum le Roy, | & Robertum Ballard, Regis Typographos | Cum priuilegio. |

In gr. Fol. Stimmen unter- und nebeneinander gedruckt. 2. Bl. Lasso's Portrait (39 Jahr alt). 3. Bl. Titelblatt für die 1. Messe:

MISSA | AD IMITATIONEM | MODVLI | (Doulce memoire.) | Auctore Orlando de Lassus, cum quatuor vocibus. | Darstellung des Pegasus || LVTETIAE. | Apud Adrianum le Roy, & Robertum Ballard, Regis | Typographos: in vico Sancti Joannis Bellouacensis, | sub intersignio Montis Parnassi. | M.D.LXXVII. | Cum priuilegio etc.

Dieser Titel wiederholt sich vor jeder der 18 Messen, die in dem Bande enthalten sind und wäre nur die betreffende Bezeichnung der jedesmaligen Messe noch zu erwähnen. Sie lauten bei

Nr. 2 „Puis que i'ay perdu, cum 4 vocibus."
„ 3 „O passi sparsi, cum 4 voc."
„ 4 „Jager, cum 4 voc."
„ 5 „Sine nomine, cum 4 voc."
„ 6 „Ad placitum, cum 4 voc."
„ 7 „De Feria, cum 4 voc."
„ 8 „Missa pro defunctis, cum 4 voc." Jahreszahl: 1578.
„ 9 „Le Berger, cum 5 voc."
„ 10 „Ite, rime dolenti, cum 5 voc."
„ 11 „Credidi, cum 5 voc."
„ 12 „Sydus ex claro, cum 5 voc."
„ 13 „Susanne un iour, cum 5 voc."
„ 14 „Credidi propter, cum 5 voc." (soll „Scarco di doglia" heissen.)
„ 15 „Surge propera, cum 6 voc."
„ 16 „Tous les regretz, cum 6 voc."
„ 17 „In te Domine speraui, cum 6 voc."
„ 18 „Verbum bonum, cum 8 voc."

Darauf folgt der Titel:

OCTO CANTICA | DIVAE MARIAE VIRGINIS, | quorum initium est Magnificat, secundum octo modos, | seu tonos in templis decantari solitos singula | quinis vocibus constantia: | Auctore | ORLANDO LASSVSIO. | (Alles Uebrige wie auf dem 1. Titelblatt. Jahreszahl:) M.D.LXXVIII. |

Enthält die zweiten acht Magnificat zu 5 Stimmen aus 1567.

Der Druck dieser Sammlung ist ganz prachtvoll und was den Schnitt der Noten betrifft, die etwas kleiner sind als in der Folio-Ausgabe der „Patrocinium musices" von Adam Berg von 1573, wohl der schönste jener Zeit. Nur die 50 Psalmen zu 4 Stimmen von Loys Bourgeoys, in Lyon bei Godefroy & Marcelin Beringen, 1547 gedruckt, stehen in Hinsicht der Typen den obigen gleich, doch sind die letzteren in der gewöhnlichen Grösse hergestellt. (Vergleiche 1588ᵈ.)

Kgl. Bibl. Berlin; k. k. Hofbibl. in Wien; Bibl. Proske in Regensburg. (Eine Fortsetzung dieser Ausgaben siehe 1587ᵇᶜ, 1607, 1607ª, 1608, 1613, 1614, 1614ª und 1687.)

1577. Siehe Patrocinium musices 1573ª kleine Ausgabe II. pars: Missae.

1578 (1583). Bez. des Stb. | DIXIEME LIVRE | DE CHANSONS | à quatre parties | D'ORLANDE DE LASSVS | ET AVTRES | Imprimé en quatre volumes. || A PARIS. | M.D.LXXXIII. | Par Adrian le Roy, & Robert Ballard. | Imprimeurs du Roy. | Auec priuilege de sa magesté pour dix ans. |

In kl. quer 8⁰ (wie 12⁰). o. Dedic. Von Lassus sind nur vorhanden:

fol. 5. Pronuba juno.
„ 6. Presidium sara.
„ 12. Du font de ma pensée.
„ 16. De vous servir.

Landesbibl. in Kassel: Contratenor. (Mittheilung des Herrn Dr. K. Bernhardi.)

NB. Das 11. Buch ist so defect, dass eine Angabe des Inhaltes unmöglich ist.

1578 (1583). Bez. des Stb. | DOVSIEME LIVRE | DE CHANSONS | à quatre & cinq parties, | D'ORLANDE DE LASSVS | ET AVTRES | Imprimé en quatre volumes. || A PARIS. | M.D.LXXXIII. | Par Adrian le Roy, & Robert Ballard. | Imprimeurs du Roy. | Auec priuilege etc. |

In kl. quer 8⁰ (wie 12⁰). o. Dedic. 16 Nrn. Ausser Lassus ist noch zu finden

fol. 3. Comment amour me veux, von Arcadet.
„ 7. En ce mois delitieux, von Nicolas.
„ 8. Que di tu que fais, von Entraigues
(überschr. „Complainte de la Tourterelle. L'autheur comence").

Die Chansons von Lassus sind früheren Ausgaben entlehnt.

Kgl. Bibl. Berlin: Tenor; Landesbibl. in Kassel: Bassus.

1578ª. Bez. des Stb. | TRESIEME LIVRE | DE CHANSONS | à quatre parties: | d'Orlande de lassus | & autres. | Imprimé en quatre volumes. || A PARIS. | M.D.LXXVIII. | Par Adrian le Roy, & Robert Ballard. | Imprimeurs du Roy. | Auec priuilege etc.

In kl. quer 8⁰ (wie 12⁰). o. Dedic. 15 Nrn. Ausser Lassus ist noch vorhanden:

fol. 1. La rose fleurie, . . . 4 voc., von de Bussi
„ 4. Hola Caron . . . . „ Bertrand
„ 10. Non tant par mal . . 4 voc. „ Millot

fol. 15. Qui veut avecques moy 4 voc., von Roussel
„ 15. Il ne congnoist amour, Suite „ „
„ 6. S'il advient au cômbat 4 voc. „ Bertrand
„ 7. Amy quand tu mourras, Responc. „ „
„ 11. Tout mien ou tien . . 4 voc. „ Roussel
„ 12. Finis mes pleurs, Resp. . . . „ „

Die Chansons von Lassus sind früheren Ausgaben entlehnt.

Kgl. Bibl. Berlin nur Tenor vorhanden. Landesbibl. in Kassel: Bassus.

1578^b. Bez. des Stb. | QVATORZIEME LIVRE | DE CHANSONS | à Quatre, & Cinq, parties | D'ORLANE (sic) DE LASSVS | ET AVTRES. | Imprimées en quatre volumes || A PARIS. | M.D.LXXVIII. | Par Adrian le Roy, & Robert Ballard. | Imprimeurs du Roy. | Auec priuilege etc.

In kl. quer 8° (wie 12°). o. Dedic. 15 Nrn. Die von Lassus sind fünfstimmig und früheren Ausgaben entlehnt, die übrigen sind folgende:

fol. 1. Du tems que j'estoys, 4 voc. Arcadet
„ 2. Si le bien qui au, 4 „ „
„ 3. Si vous regardez, 4 „ „
„ 4. Vous qui m'oyez, 4 „ Nicolas (Gombert?)
„ 5. Quand je te veux, 4 „ „
„ 6. Je suis attaint, 4 „ Arcadet
„ 7. Sa grand beauté, 4 „ „
„ 8. Robin par boys, 4 „ „

Kgl. Bibl. in Berlin nur Tenor vorhanden. Landesbibl. in Kassel: Bass.

1578^c. QVINZIEME LIVRE | DE CHANSONS | à quatre' cinq & six parties: | d'Orlande de lassus | & autres. | Imprimé en quatre volumes. || A PARIS. | M.D.LXXVIII. | Par Adrian le Roy, & Robert Ballard. | (etc. wie vorher.)

In kl. quer 8° (wie 12°). o. Dedic. 14 Nrn. Die von Lassus aus früheren Ausgaben entlehnt, die übrigen sind folgende:

fol. 3. Le tems coule & passe, 4 voc. Arcadet
Tria: Tandis que Zephire.
„ 4. Le coeur qui n'est point 4 „ „
„ 5. Qui en terre desire . . 4 „ „
„ 5. Qui n'a senty . . . . 4 „ „
„ 6. D'vn extreme regret . . 4 „ „
Tria: D'vn autre passion.
„ 7. Celui qui seullement . . 4 „ „
„ 8. Vn jour m'en alloys . . 4 „ Grouzy
„ 9. Si en mes mains . . . 4 „ Nicolas
„ 10. Tant vous allez . . . 4 „ Abran
„ 15. Mon pere si mi maria . 6 „ Rouince.

Kgl. Bibl. in Berlin nur Tenorstimme; Landesbibl. in Kassel: Bassus.

1578^d (1579). SESIEME LIVRE | DE CHANSONS | à quatre & cinq parties, | D'ORLANDE DE LASSVS | ET AVTRES | Imprimé en quatre volumes. || A PARIS. | M.D.LXXIX. | Par Adrian le Roy & Robert Ballard. | (etc. wie vorher.)

Enth. 16 Nrn.; die von Lassus aus früheren Ausgaben entlehnt, die übrigen sind folgende:

fol. 10.	De quoy me sert . .	4	voc.	Costeley
„ 7.	En ce moys delitieux .	4	„	Arcadet
„ 8.	Elle craint l'esperon .	4	„	Costeley
„ 9.	Non mi togl'il ben mio	4	„	C. Rore.

Kgl. Bibl. Berlin: Tenor; Landesbibl. in Kassel: Bassus.

1578e (1579). DIXSETIEME LIVRE | DE CHANSONS | à quatre & cinq parties, | D'ORLADE DE LASSVS | Imprimé en quatre volumes. || A PARIS. | M.D.LXXIX. | Par Adrian le Roy, & Robert Ballard. | (etc. wie vorher.)

Enthält 17 Nrn. von Lassus aus früheren Ausgaben.

Kgl. Bibl. Berlin: Tenor.

1578^{f} (1576). DIXHVICTIEME LIVRE | DE CHANSONS | à quatre & cinq parties, | D'ORLANDE DE LASSVS | Imprimé en quatre volumes. || A PARIS. | M.D.LXXVI. | Par Adrian le Roy & Robert Ballard. | (etc. wie vorher.)

Kgl. Bibl. Berlin: Tenor; kgl. Bibl. in Upsala (Superius und Contratenor); Landesbibl. in Kassel: Bassus. (Enthält 17 Nrn.)

1578^{g} (1581). DIXNEVFIEME LIVRE | DE CHANSONS | à quatre & cinq parties, | d'Orlande de lassus, | & autres. | Imprimé en quatre volumes. || A PARIS. | M.D.LXXXI. | Par Adrian le Roy, & Robert Ballard. | (etc. wie vorher.)

Enthält 18 Nrn.; 2 Nrn. von Lassus sind aus früheren Ausgaben und die übrigen sind folgende:

fol. 10.	Allons gay	4	voc.	Costeley
„ 10.	Allez mes premieres amours	4	„	„
„ 7.	Bien bien je vous pardonne	4	„	„
„ 9.	L'ennuy le dueil	4	„	„
„ 12.	Mignonne allon voir . . .	4	„	„
„ 9.	Puis que ce beau mois . .	4	„	„
„ 6.	Quand l'ennui facheux . .	4	„	„
„ 14.	Que vaut Catin	5	„	„
„ 15.	Plus est serui	5	„	„
„ 5.	En lieu secret	4	„	Cheualier
„ 3.	Et quand le diable . . .	4	„	Marchandi
„ 8.	Ha maitresse mon soucy .	4	„	Millot
„ 7.	Je l'ay si bien	4	„	„
„ 15.	Le souvenir	5	„	„
„ 2.	Le franc archer	4	„	Grouzy
„ 1.	Sortez regretz	4	„	Phl. de monte.

Kgl. Bibl. Berlin: Tenor; Landesbibl. in Kassel: Bassus.

1578^{h}. VINGTIEME LIVRE | DE CHANSONS | à quatre & cinq parties: | D'Orlande de lassus | Imprimé en quatre volumes. || A PARIS. | M.D.LXXVIII. | Par Adrian le Roy, & Robert Ballard. | (etc. wie vorher.)

Enthält 18 Nrn. Ausser Lassus sind noch folgende Autoren vertreten:

fol. 9.	A ce joly matinet. . . .	4	voc.	Costeley
„ 5.	L'autrehier priay de danser	4	„	„
„ 5.	Dictes maitresse	4	„	Millot

fol. 6. Ennuy plaisir . . . . . 4 voc. Millot
„ 4. He que voullez vous dire . 4 „ „
„ 3. Ma mignonne baisez moy . 4 „ „
„ 2. O ma belle maitresse . . . 4 „ „
„ 9. En contemplant . . . . . 4 „ Verius
„ 8. Je suis devenu amoureux . 4 „ Cl. Petit Johan.

Kgl. Bibl. Berlin: Tenor; Landesbibl. in Kassel: Bassus.

1578i (1581). VINGTVNIESME LIVRE | DE CHANSONS | à quatre & cinq parties, | d'Orlande de lassus, | & autres. | (etc. wie bei k.) || A PARIS. | M.D.LXXXI. | Par Adrian le Roy, & Robert Ballard. | (etc. wie vorher.)

Enthält 15 Nrn. Ausser Lassus sind zu finden:

fol. 11. D'un oeil fardé . . . . . 4 voc. Cl. le jeune
„ 9. Ma mignonne j'ay esté . . 4 „ „
„ 6. En voz adieux . . . . . . 4 „ Ci. Rore
„ 7. Helas! comment . . . . . 4 „ „
„ 12. Avant l'aymer . . . . . 5 „ Ph. de monté
„ 13. A triste coeur . . . . . 5 „ „
„ 14. Susane vn jour . . . . . 5 „ „

Kgl. Bibl. Berlin: Tenor; Landesbibl. in Kassel: Bassus.

1578k (1583). VINGTDEVXIEME LIVRE | DE CHANSONS | à quatre & cinq parties, | D'ORLANDE DE LASSVS | ET AVTRES | Imprimé en quatre volumes. || A PARIS. | M.D.LXXXIII. | Par Adrian le Roy, & Robert Ballard. | (etc. wie vorher.)

Enthält 17 Nrn. und sind ausser Lassus vertreten:

fol. 7. Au sainct siege d'amour. . 4 voc. Goudimel
„ 9. Helas i'ay sans mercy . . 4 „ De Bussi
„ 11. J'ay voulu baiser ma rebelle 4 „ Cl. le jeune
„ 8. Que ie porte d'enuie . . . 4 „ „
„ 11. Pauure coeur entourné . . 5 „ „
„ 12. Quelle ayde, 2. part.. . . 5 „ „
„ 14. A demy mort . . . . . . 5 „ Du Caurroy
„ 15. Vne pastourelle gentille . . 5 „ „

Kgl. Bibl. Berlin: Tenor; Landesbibl. in Kassel: Bassus.

1578l (1583). VINGTTROISIEME LIVRE | DE CHANSONS | à quatre & cinq parties, | D'ORLANDE DE LASSVS | ET AVTRES | Imprimé en quatre volumes. || A PARIS. | M.D.LXXXIII. | Par Adrian le Roy, & Robert Ballard. | (etc. wie vorher.)

Enthält 17 Nrn. und sind ausser Lassus folgende zu finden:

fol. 7. Au chant de l'Alouette . . 4 voc. De Bussy
„ 6. Celle jadis qui feit armer . 4 „ Du Caurroy
„ 3. You siou you, avec 2. p. . 4 „ Maletty
„ 4. Maistre Gonin . . . . . . 4 „ Cl. le Jeune
„ 4. Quant nous avons, 2. p.. . 4 „ „
„ 5. Si tost que vostre oeil . . 4 „ „
„ 8. Tout ce qui est de plus. . 4 „ „
„ 9. De l'oeil, 2. p.. . . . . . 4 „ „

fol. 10.	L'un excessif, 3. p.	4 voc.	Cl. le Jeune
„ 10.	O doux trépas, 4. p.	4 „	„
„ 11.	Puiss' a jamais, 5. p. . . .	5 „	„
„ 11.	Susanne vn jour	5 „	Cyp. Rore
„ 13.	Secourez moy madame . .	5 „	Ph. de Monté.

Kgl. Bibl. Berlin: Tenor; Landesbibl. in Kassel: Bassus.

1578^{m} (1587). VINGTQVATRIEME LIVRE | D'AIRS, ET CHANSONS. | à quatre parties. | D'ORLANDE DE LASSVS. | ET CL. LE JEVNE. || A PARIS. | M.D.LXXXVII. | Par Adrian le Roy, & Robert Ballard. | (etc. wie vorher.)

Enthält 20 Nrn. Ausser Lassus sind noch enthalten:

fol. 6.	En m'oyant chanter . . .	4 voc.	Cl. le jeune
	Airs:		
„ 14.	Ah tu me fais	4 „	„
„ 10.	Belle la flamme	4 „	„
„ 10.	O mon amy	4 „	„
„ 11.	O que le fiel	4 „	„
„ 9.	Donnez moy	4 „	„
„ 12.	D'un coeur fier	4 „	„
„ 9.	Fiere cruelle	4 „	„
„ 13.	Las! je me plains . . .	4 „	„
„ 12.	Mon coeur que d'ennuis . .	4 „	„
„ 15.	O que je peusse	4 „	„
„ 11.	Si le lien se voit	4 „	„
„ 8.	Vne puce j'ay dedans . .	4 „	„
„ 14.	Vien belle vien	4 „	„
„ 5.	Soyons joyeux	4 „	Plançon.

Kgl. Bibl. Berlin: Tenor.

1578^{n} (1587). VINCTCINQVIEME LIVRE | D'AIRS ET CHANSONS. | à quatre parties. | D'ORLANDE DE LASSVS. | ET CL. LE JEVNE. || A PARIS. | M.D.LXXXVII. | Par Adrian le Roy, & Robert Ballard. | (etc. wie vorher.)

Enthält 18 Nrn. und sind ausser den von Lassus folgende von Claude le Jeune zu finden:

Airs:

fol. 13.	Deliette mignonnette	4 voc.
„ 14.	Francine Rosine, La Rose . .	4 „
„ 8.	Je le confesse Cupidon . . .	4 „
„ 10.	Je vy prenant du plaisir . .	4 „
„ 15.	Je ne sçay qui te meut . .	4 „
„ 7.	La belle Aronde	4 „
„ 12.	L'vn & l'autre	4 „
„ 13.	Vn guerrier, 2. partie . . .	4 „
„ 11.	Plantons le may	4 „
	Couchez dessus	4 „
„ 10.	Viue l'amour	4 „

Kgl. Bibl. Berlin: Tenor.

Die königliche Bibliothek in Upsala besitzt von diesem Sammelwerke eine frühere Ausgabe von 1569—76 und zwar Buch 2 bis 20: Superius und Contratenor. In der Bibliothek zu Zwickau befinden sich ebenfalls die Bücher 12 bis 23 mit denselben Jahreszahlen wie oben unter 1578 verzeichnet sind. Hie und da trifft man auf Gesänge, die hier zum ersten Male erscheinen. Es liesse sich daraus der Schluss ziehen, dass uns so manche erste Ausgabe noch unbekannt sei. Dies wird besonders noch dadurch bestätigt, dass in 1576 (Thresor) mehrere Gesänge, die dort zum ersten Male erscheinen, sich in vorliegender Sammlung mit dem ursprünglichen Texte befinden (wie „L'heureux amour qui efleve", oder „Si pour mois aves" u. a.), so dass man voraussetzen kann die Gesänge müssen schon vor 1576 mit ihrem ursprünglichen Texte bekannt gewesen sein. Die Bücher 1—9 enthalten keine Komposition von Lassus, sind aber auch Sammelwerke, in denen Kompositionen von verschiedenen Meistern aufgenommen sind.

1578. Siehe andere Ausgabe von 1566[a]: Sacrae cant. 5 et 6 voc. lib. III.

1578. Andere Ausgabe von 1571[b]: Moduli 5 voc. lib. VII.

1578. Siehe Patrocinium musices 1573[a] kleine Ausgabe III. und IV. Pars.

1578. Siehe andere Ausgabe von 1577: Novae aliquot ... Cantiones 2 voc.

1578. Octo cantica divae Mariae etc. 8 Magnificat zu 5 St. siehe 1577[b]: Missae variis, das letzte Titelblatt.

1578. Missa pro defunctis cum 4 voc. siehe 1577[b] die 8. Messe.

1579. Siehe andere Ausgabe von 1566[b]: Sacrae cantiones 6 et 8 voc. lib. IV.

1579. Siehe andere Ausgabe von 1568 und 1568[a]: Selectissimae cantiones.

1579. Andere Ausgabe von 1577[a]: Liber Mottetarum 3 voc.

1579. Siehe „Sesieme livre de chansons". Paris, unter 1578[d].

1579. Siehe „Dixsetieme livre de chansons". Paris, unter 1578[e].

1580. Bez. des Stb. | THEATRVM MVSICVM | ORLANDI DE LASSVS, | ALIORVMQVE PRAESTANTIS- | SIMORVM MVSICORVM SELECTIS- | simas Cantiones sacras, quatuor, quin- | que & plurium vocum, re- | presentans. | LIBER PRIMVS. | M.D.LXXX. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. 21 Nrn. Titel in der Mitte eines Holzschnittes. Rückseite lat. Gedicht „In Theatrum Musicum", auf der 3. Seite „Typographus artis musicae studiosis, s." o. Unterschrift u. Datum. Der Drucker ist nach den Lettern zu schliessen derselbe, der das Werk gedruckt hat: „Psalmi Davidis a G. Buchanano versibus expressi, nunc primum modulis 4—8 decantati. Lugduni apud Carolum Pesnot. 1579". Fétis schreibt unter Servin fälschlich „Posnot". Ausser Lassus befinden sich noch folgende Autoren in dem Werke:

Jac. Regnard: Deus in adjutorium meum, 2. p. Exultent et laetentur, 4 voc. Nr. 6.

Jac. de Kerle: In toto corde meo exquisivi te, 2. p. Laetetur cor quaerentium, 4 voc. Nr. 7.

Jo. de Castro: Veni in hortum meum, soror mea, 5 voc. Nr. 10.

Jaches Wert: Transeunte Domino, 2. p. Et ait illi Jesus, 5 voc. Nr. 13.

Jaches Wert: Speremus meliora omnes, 5 voc. Nr. 14.
Jac. Mailandus: Delectare in Domino, et dabit, 5 voc. Nr. 15.
Alex. Uttendal: Exaltabo te, Domine, 2. p. Domine eduxisti, 5 voc. Nr. 16.
Gul. Boni: Cantate Domino canticum. 2. p. Anunciate inter gentes, 5 voc. Nr. 17.
Ph. de Monte: Quemadmodum desiderat cervus, 2. p. Fuerunt mihi, 5 voc. Nr. 18.
Cypr. de Rore: Si ignoras te, o pulchra, 2. p. Surge, propera, 5 voc. Nr. 19.

Die Nrn. von Lassus sind früheren Ausgaben entlehnt. (Mitgetheilt von Herrn J. J. Maier.)

Kgl. Bibl. in München.

1580^a. Bez. des Stb. | THEATRI MVSICI, | SELECTISSIMAS ORLANDI | DE LASSVS ALIORVMQVE PRAE- | STANTISSIMORVM MVSICORVM | Cantiones sacras, quatuor, quinque | et plurium vocum, reprae- | sentantis, | LIBER SECVNDVS. | M.D.LXXX. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. 26 Nrn. o. Vorwort u. Dedic. Im Uebrigen siehe liber primus, 1580. Ausser Lassus befinden sich darin:

M. de Carle: Domine quid multiplicati sunt, 2. p. Ego dormivi, 4 voc. Nr. 3.
J. de Latre: O bone Jesu, o dulcissime, 4 voc. Nr. 4.
Clemens non Papa: Ne absondas me, Domine, 2. p. Voca me et respondebo, 4 voc. Nr. 6.
Fabricius: Estote fortes in bello, 4 voc. Nr. 7.
Jac. Regnart: Quare tristis et anima mea, 4 voc. Nr. 8.
Jo. Maillard: Laudate Dominum omnes gentes, 5 voc. Nr. 9.
M. Tonsor: Cantate Domino canticum, 5 voc. Nr. 10.
Chasteleyn: Mane surgens Jacob, 2. p. Erit mihi Dominus, 5 voc. Nr. 11.
Manchicourt: Vere Dominus est in loco. 2. p. Haec est domus, 5 voc. Nr. 12.
J. de Vento: Tribularer si nescirem misericordias, 2. p. Secundum multitudinem, 5 voc. Nr. 15.
Arn. Feys: Emendemus in melius, 2. p. Peccavimus cum patribus. 5 voc. Nr. 16.
Jac. de Kerle: Diligam te Domine, fortitudo, 2. p. Deus meus adjutor, 3. p. Laudans invocabo, 5 voc. Nr. 17.
Jac. Regnart: Tollite jugum meum, 5 voc. Nr. 19.
Boni: Domine, quando veneris, 5 voc. Nr. 20.
„ Hei mihi, Domine, quia, 5 voc. Nr. 21.
Lud. Loys: Peccavi, Quid faciam tibi, 5 voc. Nr. 22.
Clemens non Papa: Deus in adjutorium meum, 2. p. Ecce in tenebris sedeo, 6 voc. Nr. 25.

Die Nrn. von Lassus sind früheren Ausgaben entlehnt. (Mitgetheilt von Herrn J. J. Maier.)

Kgl. Bibl. in München.

1580^b. Sex vocum | CANTIONES | ORLANDI DI LASSVS: | Selectae | In vsum Argentoratensis Academiae. | Discantus. || ARGENTORATI Excudebat Nicolaus Vvyriot. | M.D.LXXX. |

In kl. quer 12°. Die Bibliothek Proske in Regensburg besitzt davon nur den Discantus, Bassus und die V. vox. Dedic. nicht vorhanden. Enthält 20 Nrn. aus früheren Ausgaben entlehnt. Nr. 1. Quam magnificata sunt, c. 2. part. Nr. 20. Ad te levavi, c. 2. part. (Mitgetheilt von Herrn Frz. Xav. Haberl in Regensburg.)

1580. Siehe andere Ausgabe von 1567: Magnificat 8 tonorum, 6, 5 et 4 voc.

1580. Siehe Patrocinium musices 1573^a Folio-Ausgabe III. pars: Officia.

1581. OCTO CANTICA | DIVAE MARIAE VIRGINIS, | quorum initium est Magnificat, secundum octo modos, | seu tonos in templis decantari solitos singula | quaternis vocibus constantia: | Auctore | ORLANDO LASSVSIO. | Druckerzeichen. || LVTETIAE. | Apud Adrianum le Roy, & Robertum Ballard, Regis | Typographos: in vico Sancti Joannis Bellouacensis, | sub intersignio Montis Parnassi. | M.D.LXXXI. | Cum priuilegio Regis, ad decennium. |

In gr. fol. 18 Bll. o. Ded. und Index. Auf der letzten Seite das Bildniss Lasso's und darunter:

Anagrammatismus, per | Anadiplosin. | Orlandus de Lassus. |
Solvs lavrea donandvs es. |
Qui norit artem, norit & nomen simul
(Orlande de Lassus) tuum:
Versis stupebit litteris tibi nominis
Tam consonans oraculum:
Quàm consonantes rebus & cantus tui,
Res sunt & ipsae cantibus.
Apollinari namque SOLVS LAVREA
DONANDVS ES in Musicis.
Jo. Auratus Poeta | Regius.

Die Ausgabe enthält die letzten 8 Magnificat von 1567 und ist eine Fortsetzung der schönen Ausgabe von 1577^b: Missae variis. (Mitgetheilt von Herrn Dr. Faust-Pachler.)

k. k. Hofbibl. in Wien; kgl. Bibl. in Paris.

1581^a. Orlandi Lassi, | MVSICI PRAESTANTISSIMI, | LIBER MISSARVM, | QVATVOR ET QVINQVE | VOCVM. | Bez. des Stb. || NORIBERGAE | IMPRIMEBATVR TYPIS GER- | LACHIANIS. | MDXXCI. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Dedic.: Ornatissimo viro, Johanni Neudorffero, civi Noribergensi etc. von Leonardus Lechnerus Athesinus. Gez. Noribergae, Nov. 1580. Enth. Nr. 1: Sine nomine. Nr. 2: Beschaffens glück. Nr. 3: La la Maistre Pierre. Nr. 4: Entre vous filles. Nr. 5: Veni in hortum meum.

Kgl. Bibl. Berlin; kgl. Bibl. München; Bibl. der Marienkirche in Elbing; Gymnasialbibl. in Brieg; Stadtbibl. Hamburg; Landesschule zu Grimma; Stadtbibl. Breslau; kgl. Bibl. in Upsala; Bibl. Proske in Regensburg; Stadtbibl. Lüneburg.

1581^b. Libro | De Villanelle, Moresche, | et altre Canzoni | A. 4. 5. 6 et 8 Voci | Di Orlando di Lasso. || In Parigi | Per Adriano le Roy et Roberto Ballard | Stampatori Regij | M.D.LXXXI. | Cum privileggio de Sua Magestà dieci anni. |

In kl. 4°. Kgl. Bibl. in Upsala besitzt davon den Cantus, Altus, Tenor und Bassus (Mittheilung des Herrn Dr. Lagerberg in Upsala). Die Ausgabe von 1582 soll der ersten von 1581 völlig gleich sein und wird sich daher aus deren Beschreibung das hier Fehlende ergeben.

Andere Ausgabe von 1582.

LIBRO | DE VILLANELLE, | MORESCHE, ET ALTRE CANZONI, | a 4. 5. 6 & 8. Voci. | DI ORLANDO DI LASSO. | Bez.

des Stb. || IN ANVERSA | Per Pietro Phalesio & Giovanni Bellero. | 1582. |

In kl. quer 4°. 4 Stb. Titel in Zierleisten. Dedic. „Al Serenissimo Duca di Baviera“, gez. v. Komp. Di Munic, li 20 di Febraro 1581. Enth. 23 Nrn. 1: S'io ve dico ca sete. 23: O la, o che bon eccho, 8 voc.

Kgl. Bibl. München.

1581. Andere Ausgabe von 1572: Der ander Theil Teutscher Lieder m. 5 Stimmen.

1581. Siehe „Dixneufieme livre de chansons“. Paris, unter 1578g.

1581. Siehe „Vingtuniesme livre de chansons à 4 et 5 part.“ Paris, unter 1578i.

1582. MISSA | AD IMITATIONEM | MODVLI | (Quand' io penso al martire.) | Auctore Orlando de Lassus. cum quatuor vocibus. | Druckerzeichen. || LVTETIAE. | Apud Adrianum le Roy, & Robertum Ballard, Regis | Typographos: in vico Sancti Joannis Bellouacensis, | sub intersignio Montis Parnassi. | M.D.LXXXII. | Cum priuilegio Regis, ad decennium. |

In gr. fol. 12 Bll. o. Dedic. Fortsetzung der Ausgabe von 1577b sowie der folgende Volumen:

1582a. MISSA | AD IMITATIONEM | MODVLI | (Quinti Toni.) | Auctore Orlando de Lassus. cum quatuor vocibus. | (etc. wie vorher.)

In gr. fol. 12 Bll. (Mitgetheilt von Herrn Dr. Faust-Pachler.)

Beide Volumen in der k. k. Hofbibl. in Wien.

1582b. LECTIONES SACRAE NO- | VEM, EX LIBRIS HIOB EXCERPTAE, MVSICIS | NVMERIS JAM RECENS COMPOSITAE: NEC NON ALIAE NONNVL- | lae piae Cantiones, omnibus qui tam viuae vocis quàm Instrumentorum | Musicorum cantu non imperitè vtuntur, ap- | primè accommodae. | QVATVOR VOCVM. | AVTHORE | ORLANDO DE LASSO, Illustrissimi Bavariae Ducis | GVILIELMI, &c. Musici Chori Magistro. | Bez. des Stb. || Monachij excudebat Adamus Berg. | Cum priuilegio etc. | Anno Dñi. M.D.LXXXII. |

In kl. quer 4°. 4 Stb. Dedic. Domino Julio, ecclesiae Herbipolensis episcopo, Franconiae duci etc. Gez. vom Autor „Monachij Calendas Januarij, Anno, &c. LXXXII. Enthält ausser den 9 Lectiones noch 16 Gesänge in 11 Motetten. (Hier zum ersten Male gedruckt.)

Kgl. Bibl. Berlin; kgl. Bibl. München; Marienkirche in Elbing; Königsberger Univ.-Bibl. (fehlt Cant.); Gymnasialbibl. in Grimma; Stadtbibl. in Breslau; Stadtbibl. Lüneburg (fehlt Bass).

Eine spätere Auflage nebst anderen Gesängen siehe 1588.

1582c. SACRAE CANTIONES, | QVINQVE VOCVM, QVAE CVM VIVAE VO- | CI, TVM OMNIS GENERIS INSTRVMENTIS MVSICIS | COMMODISSIME APPLICA- | RI POSSVNT. | Opus planè nouum, nunquàm alijs Typis excusum: Jampridem summa dili- | gentia compositum, ac sine menda in lucem editum. | AVTHORE | ORLANDO DE LASSO, Musicorum apud Illustriss: | Bauariae Ducem GVILIELMVM, &c. Rectore. |

Bez. des Stb. || Monachij excudebat Adamus Berg. | Cum priuilegio etc. | Anno Dñi M.D.LXXXII. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Dedic. dem Senat von Nürnberg; gez. vom Komp.: Monachij, Cal. Febr. 1582. Enth. 26 Nrn. Nr. 1: Aurora bona. Nr. 26: Ut queant laxis.

Kgl. Bibl. Berlin; kgl. Bibl. München; Königsberger Univ.-Bibl. (fehlt Cantus und V. vox); Stadtbibl. Breslau; Bibl. Proske in Regensburg; Stadtbibl. Lüneburg (fehlt Bass); Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (kompl.).

Eine spätere Auflage vermehrt mit anderen Gesängen siehe 1588.

1582d. MOTETTA, SEX VOCVM, | TYPIS NONDVM VSPIAM EXCVSA: SIN- | GVLARI AVTHORIS INDVSTRIA JAMPRIDEM | COMPOSITA, ET PRAELO | SUBMISSA. | Quibus tam voces humanae, quàm cuiusuis generis Instrumenta Musica | concentu non iniucundo applicari possunt. | AVTHORE | ORLANDO DE LASSO, Musicorum apud Sereniss: | Bauariae Ducem GVILIELMVM, &c. Rectore. | Bez. des Stb. || Monachij excudebat Adamus Berg. | Cum Priuilegio etc. | Anno Dñi. M.D.LXXXII. |

In kl. quer 4°. 6 Stb. Dedic. Domino Jacobo Fuggero, libero baroni a Kirchberg et Weissenhorn etc. Gez. vom Autor: Monachij, 12 Calend. Martij 1582. Enth. 26 Nrn. 1: Certa fortiter. 26: Deus in adjutorium meum.

Kgl. Bibl. Berlin; kgl. Bibl. München; Marienkirche zu Elbing; Königsberger Univ.-Bibl. (fehlt VI. vox); Gymnasialbibl. zu Grimma; Stadtbibl. Breslau; Bibl. Proske in Regensburg; Stadtbibl. Lüneburg (fehlen Bass und VI. vox).

Andere Ausgabe von 1584.

Bez. des Stb. | ORLANDI LASSI | SACRAE CANTIONES (VVLGO MOTECTA | APPELLATAE) SEX VOCVM, TVM VIVA VOCE | Tum omnis generis Instrumentis | cantatu commodissimae | LIBER OCTAVVS | Druckerzeichen. || Venetiis Apud Angelum Gardanum. | M.D.LXXXIV. |

In kl. quer 4°. 6 Stb. o. Dedic. Ist der ersten Ausgabe, bis auf das Fehlen von 3 Nrn. (nämlich Nr. 1, 9 und 24), ganz gleich.

Landesbibl. in Kassel; Bibl. in Bologna; Privatbibl. des Herrn Domkapellmeisters Haberl in Regensburg.

Die Bibliothek in Zwickau besitzt von den Büchern Cantiones, gezeichnet mit 1586, lib. I—VIII (siehe 1562, 1566, 1566a, 1566b, 1568b, 1569, 1571b und 1582e) eine Ausgabe ohne Verleger, gedruckt in Venedig.

Eine spätere Auflage vermehrt mit anderen Gesängen siehe 1588.

1582e. ORLANDI LASSI MVSICI | praestantissimi | FASCICVLI ALIQVOT | SACRARVM CANTIONVM CVM | quatuor, quinque, sex & octo vocibus, antea quidem se- | paratim excusi, nunc vero auctoris consensu | in unum corpus redacti. | Bez. des Stb. | Privilegio sacrae Caes. Majestatis peculiari. || NORIBERGAE, | IN OFFICINA GERLACHIANA. | ANNO MDLXXXII. |

In kl. quer 4°. 6 Stb. Titelblatt mit Zeichnungen umgeben. Im Tenor ein lateinisches Gedicht von P. Melissus, Comes Pal. & Eq. Caes. civis Rom.

Enthält 85 Nrn. aus früheren Ausgaben entlehnt. Neu sind nur Nr. 5: Honorabile, und Nr. 82: Osculetur. Von Nr. 7—15 stehen die 9 Lectiones aus 1565.

Kgl. Bibl. Berlin; kgl. Bibl. München; Rathsbibl. in Löbau; k. k. Hofbibl. in Wien; Graue Kloster in Berlin; Stadtbibl. in Danzig; Stadtbibl. in Lüneburg.

Dasselbe Werk mit gleichem Titel, nur Zeile 5 schliesst mit „quidem | separatim" etc., und in demselben Verlage, erschien im Jahre M.D.LXXXIX.

Kgl. Bibl. Berlin; kgl. Bibl. München; Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; Stadtbibl. Danzig; Stadtbibl. Augsburg; Stadtbibl. Hamburg; Bibl. Proske in Regensburg.

1582f. ORLANDO DI LASSO, | **Etliche außerleßne, kurtze, gute geist- | liche vnd weltliche Liedlein mit 4. Stimmen, so zuuor in Frantzö- | sischer Sprach außgangen, jetzund aber allen Teutschen Liebhabern der Edlen Mu- | sic zu günstigem gefallen mit Teutschen Texten, souil (one verenderung der** Harmo- | nien) **jmmer möglich gewest, vnd mit des Herrn** Au- | thoris **bewilligung, in truck | gegeben. | Durch** | Johannem Pühler **von Schwandorff, weyland Keysers** Ferdinandi | **(hochseligister gedechtnuß) Capellensingers, jetzund Schul- | maister des Hohenstiffts in | Regensburg.** | Bez. des Stb. || **Getruckt in der Fürstlichen Statt München, bey Adam Berg. | Mit Röm. Key: May: Freyheit nit nachzutrucken.** | M.D.LXXXII. |

In kl. quer 4°. 4 Stb. Im Tenor Widmung an den Kanzler des Hochstifts Regensburg, Octavian Schrenck von Notzing, gez. von J. Pühler, Regensburg 1. Julii 1582. Enth. 30 Nrn. 1: Ich ruff zu dir, hilff mir. 30: Wer singen wil der sing mit mir.

Kgl. Bibl. München; Bibl. Proske in Regensburg.

1582. Siehe 2. Ausgabe von 1576a: Thresor de musique, Chansons.

1583. Newe Teutsche Lieder, | Geistlich vnd Weltlich, mit vier | stimmen, welche nit allein lieblich zu singen, | sonder auch auff aller hand art Instru- | menten zugebrauchen. | Durch | ORLANDVM DE LASSO, **Fürst: Bay: Obristen Capelmeister, | erst newlich Componirt, vnd in Truck gegeben.** | Bez. des Stb. || **Getruckt zu München, bey Adam Berg. | Mit Röm: Key: May: Freyheit, wie zu | ruck diß Blats zusehen.** | ANNO M.D.LXXXIII. |

In kl. quer 4°. 4 Stb. Dedic. Dem Durchleuchtigen etc Herrn Maximilian, Pfaltzgrauen bey Rhein etc. Gez. vom Komp. o. Datum. Enth. 33 Lieder. 1: Christ ist erstanden. 33: Wol kombt der May.

Stadtbibl. Hamburg; Stadtbibl. Breslau; kgl. Bibl. zu Upsala.

Andere Ausgabe von 1589.

Neue Teutsche Lieder, | Geistlich vnnd Weltlich, mit | vier stimmen, welche nicht allein lieblich zu | singen, sonder auch auff aller hand art In- | strumenten zugebrauchen. | Durch | ORLANDVM DE LASSO, **Fürst: Bay: Obristen | Capellmeister, erst neulich componirt, vnd in Truck gegeben.** | Bez. des Stb. || **Mit Röm: Key: Mai: Freyheit etc. | Gedruckt zu Nürmberg, bey Catharina Gerlachin.** | M.D.LXXXIX. |

In kl. quer 4°. 4 Stb. Dedic. und Inhalt genau wie vorher.

Kgl. Bibl. Berlin: Tenor; Landesbibl. in Kassel; Stadtbibl. in Danzig; Bibl. in Zwickau.

1583a. Orlandi Lassi, | Fürstlichen Bayrischen Capellen= | meisters Teutsche Lieder mit fünff Stimmen, zuuor vn= | terschiedlich, jetzund aber mit des Herrn Authoris bewilli= | gung inn ein Opus zusammen getruckt. | Bez. des Stb. | Mit Römischer Kei. Mai. besonderer freiheit | nicht nach zu trucken. | Nürn= berg. | Anno MDLXXXIII. | (Am Ende:) Gedruckt zu Nürnberg, durch Katharinam Gerlachin, | vnd Johanns vom Berg Erben. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. o. Dedic. Druckerprivilegium vom 15. Juni 1581. Enth. 42 Lieder und ist dies eine Gesammtausgabe der 3 Theile fünfstimmiger Lieder von 1567, 1572 und 1576. Nr. 1: Vatter unser im Himelreich. Nr. 42: Las ie n'irai plus. (Die einzige Nr. mit französischem Text.)

Kgl. Bibl. Berlin; Stadtbibl. Hamburg; Rathsbibl. zu Löbau.

Eine spätere Ausgabe mit gleichem Titel erschien „Anno MDXCIII." | Am Ende:

„Gedruckt zu Nürnberg, durch Catharinae Gerlachin Erben."

In kl. quer 4°. Inhalt wie 1583a. Germanisches Museum in Nürnberg besitzt nur die Tenorstimme; Antiquariat von Eman. Mai in Berlin (1873) die V. vox.

1583. Siehe: Magnificat 8 tonorum, 6, 5 et 4 voc. 1567.

1583. Siehe „Dixieme livre de chansons à quatre part." Paris, unter 1578.

1583. Siehe „Dousieme livre de chansons à 4—5 part." Paris, unter 1578.

1583. Siehe „Vingtdeuxieme livre de chansons". Paris, unter 1578k.

1583. Siehe „Vingttroisieme livre de chansons". Paris, unter 1578l.

1584. PSALMI | DAVIDIS POENITEN- | TIALES, MODIS MVSICIS REDDITI, | ATQVE ANTEHAC NVNQVAM IN | LVCEM AEDITI. | HIS ACCESSIT PSALMVS: Laudate Dominum de Coelis. | QVINQVE VOCVM. | Auctore ORLANDO DE LASSO, Musicorum apud Sereniss: | Bauariae Ducem GVILIELMVM, &c. Rectore. | Bez. des Stb. || MONACHII, EXCVDEBAT ADAMVS BERG. | Cum Privilegio etc. | ANNO SALVTIS M.D.LXXXIIII. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Titel in Einfassung. Dedic. D. Domino Philippo, Postulato et Confirmato in Episcopum Ratisponensem, Comiti Palatino Rheni, Bavariae vtriusque Duci etc. Gez vom Kompon. o. Datum. Enth. 8 Psalmen.

Kgl. Bibl. Berlin; kgl. Bibl. München; Stadtbibl. Leipzig; Graue Kloster in Berlin; Königsberger Univ.-Bibl. (nur Discant und V. vox); kgl. Bibl. in Upsala (fehlt Discant); Bibl. Proske in Regensburg.

Neue Partitur-Ausgabe.

PSALMOS VII POENITENTIALES | modis musicis adaptavit | Orlandus de Lassus, | publici juris fecit | ET | FRIDERICO GUILELMO | Principi Borussiae haereditario | artium fautori | SACROS ESSE VULT | S. W. DEHN. || Berolini | Sumtibus Gustavi Crantzii bibliopolae. |

In hoch fol., 88 pp. Ohne Vorwort. Der 8. Psalm: „Laudate Dominum" fehlt. Preis 4 Thlr. (Das Werk ist jetzt von M. Bahn, Verlag (fr. Trautwein) in Berlin für 2 Thlr. zu beziehen.)

1584a. Bez. des Stb. | Continuation | du Mellange | D'Orlande de Lassus | A 3, 4, 5, 6 et dix parties. || A Paris | Par Adrian le Roy, et

Robert Ballard | Imprimeur du Roy | M.D.LXXXIIII. | Avec privilege de sa Majesté pour dix ans. |

In kl. quer 4°. o. Dedic. Ist nur in der kgl. Bibliothek zu Upsala vorhanden, welche den Tenor, Contra-Tenor, Bassus und Quinta Pars besitzt.

Enthält 46 Gesänge: Chansons, Villanelli, Madrigali und den 1. Psalm poenitentiae mit italienischem Texte. Eine Anzahl Gesänge erscheinen hier zum ersten Male, wenn man aus dem mir nur vorliegenden Index den Schluss ziehen kann. Wahrscheinlich sind aber nur die Texte geändert.

1584. Siehe andere Ausgabe von 1566: Sacrae cantiones 5 et 6 voc. lib. II.

1584. Siehe andere Ausgabe von 1568[b]: Quintus liber motetos 5—8 voc. lib. V.

1584. Siehe andere Ausgabe von 1571[b]: Moduli quinis vocibus, als lib. VII.

1584. Siehe andere Ausgabe von 1582[d]: Motetta 6 voc., als lib. VIII. der Cantiones.

1585. MADRIGALI: | NOVAMENTE | COMPOSTI A | CINQVE VOCI: | PER ORLANDO LASSO: | Mastro di Capella: del Serenissimo Duca di Bavera. | Bez. des Stb. | CVM GRATIA ET PRIVILEGIO IMPERIALI. || NORIBERGAE; | In officina typographica Catharinae Gerlachiae. | MDXVC. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Dedic. an „Signor Conte Mario Bevilacqua". Unterzeichnet Monaco, 1. maggio 1585 vom Komp. Enthält 24 Nrn. 1: De l'eterne. 24: Come la cera, 6 voc. Texte meist von Petrarca.

Kgl. Bibl. München; Stadtbibl. Danzig; Universitäts-Bibl. in Göttingen; Landesbibl. in Kassel; Stadtbibl. Hamburg; Stadtbibl. in Zittau; Stadtbibl. in Breslau; Bibl. Proske in Regensburg.

Andere Ausgabe von 1587.

Bez. des Stb. | DI ORLANDO LASSO | MAESTRO DI CAPELLA DEL SERENISS. | DVCA DI BAVERA, LIBRO QVINTO | De Madrigali a Cinque Voci, | Nouamente Composti, et dati in luce. | Gardano's Wappen. || In Venetia Appresso Angelo Gardano. | M.D.LXXXVII. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Dedic. wie 1585, doch vom Komponisten unterzeichnet: Venetia il di 15. Genaro 1587. Ist vermehrt bis zu 29 Nrn. 25. Sole asi nel. 26. Che piangon. 27. Segui già le. 28. Nessun visse giamai. 29. O fugace dolcezze, die ausser 25 und 26 schon in 1584[a] erschienen sind.

Kgl. Bibl. in Berlin besitzt nur Cant. und Bass; Stadtbibl. in Danzig kompl.; Bibl. in Bologna.

1585[a]. HIEREMIAE PROPHETAE | LAMENTATIONES, ET | ALIAE PIAE CANTIONES: NVN- | QVAM ANTEHAC VISAE. | AB IPSO AVTORE | ORLANDO DI LASSO, Sereniss: Bauariae Ducis | GVILIELMI, &c. Sacelli Magistro, | Recens singulari industria compositae, & in lucem sine menda editae. | QVINQVE VOCVM. | Bez. des Stb. || MONACHII EXCVDEBAT ADAMVS BERG. | Cum Priuilegio Sac: Caes: Maiest: etc. | ANNO SALVTIS M.D.LXXXV. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Dedic. „Domino Joanni Benedicto, celeberrimi Benedicto-

burani Monasterii abbati vigilantissimo" etc. Gez. vom Komp. „Monachii 1. Martij, Anno 1585. Enthält 11 nummerirte Gesänge: 9 Lamentationes und 10 Motetten.

Kgl. Bibl. Berlin (fehlt V. vox); kgl. Bibl. München kompl.; Stadtbibl. Danzig; Gymnasialbibl. in Liegnitz; Gymnasialbibl. in Grimma; Bibl. Proske in Regensburg; Stadtbibl. Lüneburg.

1585b. CANTICA SACRA, RE- | CENS NVMERIS ET MODVLIS | MVSICIS ORNATA, NEC VLLIBI | ANTEA TYPIS EVVLGATA. | SEX ET OCTO VOCIBVS. | Authore | ORLANDO LASSO, Sereniss: Boiorum Ducis Symphoniacorum Praefecto. | Bez. des Stb. || MONACHII EXCVDEBAT ADAMVS BERG. | Cum Priuilegio Caes: Maiest: peculiari, cuius Argumentum pagina versa continet. | ANNO SALVTIS M.D.LXXXV. |

In kl. quer 4°. 6 Stb. Titel mit Einfassung: ein Orchester. Dedic. „Domino Eytelio Friderico, comiti in Hohenzollern, et Sigmaringen etc. Gez. vom Komp. Monachij Calendis Maij 1585. Enthält 24 Nrn. 1: Pater noster. 23: Omnia tempus habent, 8 voc. 24: Tempus amplexandi, 8 voc. 2. pars.

Kgl. Bibl. München; Stadtbibl. Danzig; Landesbibl. Kassel; Gymnasialbibl. in Grimma; kgl. Bibl. Berlin (fehlt V. und VI. vox); Bibl. Proske in Regensburg; Stadtbibl. Lüneburg; Bibl. in Bologna.

1585c. ORLANDI LASSI, | Serenissimi Bauariae Ducis GVILIELMI, &c. Musicorum Praefecti. | SACRAE CANTIONES: | ANTEHAC NVNQVAM NEC VISAE, | NEC TYPIS VSPIAM EXCVSAE. | QVATVR VOCVM. | Recens singulari industria compositae, & in lucem sine menda editae. | Bez. des Stb. || MONACHII EXCVDEBAT ADAMVS BERG. | Cum Priuilegio etc. | ANNO SALVTIS M.D.LXXXV. |

In kl. quer 4°. 4 Stb. Titel in Einfassung. Dedic. Domino Alexandro secundo Fuggero, Cathedralis ecclesiae Frisingensis praeposito etc. Gez. vom Komponisten Monachij 1585. Enthält 32 Nrn. 1. Confitebor tibi Domine. 32. Stabat mater, 8 voc.

Kgl. Bibl. Berlin; kgl. Bibl. München; Landesbibl. in Kassel; Gymnasialbibl. in Grimma; Stadtbibl. Lüneburg.

1585. Siehe andere Ausgabe von 1559: Il II. lib. Madrigali 5 voc.

1586. Siehe andere Ausgabe von 1555: Il I. lib. Madrigali 5 voc.

1586. Siehe andere Ausgabe von 1559: Il II. lib. Madrigali 5 voc.

1586. Siehe andere Ausgabe von 1562: Sacrae cantiones 5 voc., Ausgabe von Gardano und Gerlachin.

1586. Siehe andere Ausgabe von 1569: Cantiones aliquot 5 voc., als lib. VI.

1586. Siehe andere Ausgabe von 1577: Novae aliquot, Cantiones 2 voc.

1587. MADRIGALI: | A QVATTRO, CIN- | QVE ET SEI VOCI, NO- | VAMENTE COMPOSTI: | Per Orlando Lasso: | Mastro di Capella, del Serenissimo Duca di Bavera. | Bez. des Stb. | Cum gratia & priuilegio Imperiali. || NORIBERGAE, | In officina typographica Catharinae Gerlachiae. | M.D.LXXXVII. |

Der Titel der Va Vox lautet:

MADRIGALI | A CINQUE ET SEI | VOCI: NOVAMENTE | COMPOSTI: | etc.

Der Titel der VI^a Vox lautet:

MADRIGALI: | A SEI VOCI: NO- | VAMENTE COM- | POSTI: | etc.

In kl. quer 4°. 6 Stb. Dedic. an Thom. Mermann, Rath und Leibarzt des Herzogs von Bayern, datirt „Monaco alli 15. di Aprile. 1587" gez. vom Komp. Enthält 23 (alle Theile mitgezählt: 40 Gesänge) Nrn. 1. Per aspro mar di notte, 4 voc. (in 6 Theilen). 23. Hor ch'a l'arbergo del monton, 6 voc.

Kgl. Bibl. München; Stadtbibl. Danzig; Gymnasialbibl. in Brieg; Stadtbibl. in Zittau; Bibl. Proske in Regensburg; Bibl. in Wolfenbüttel.

1587^a. PATROCINIVM MVSICES. | Beatissimae, deiparaeqȝ virginis Mariae canticum | MAGNIFICAT. | Quattuor, quinqȝ, et sex vocibus, ad imitationem | cantilenarum quarundam, singulari concentus | hilaritate excellentium. | Authore Orlando de Lasso, Serenissimi Ba- | variae ducis Guilielmi, musicorum praefecto. || IMPRESSVM. | MONACHII APVD ADAMVM BERG. | Anno Sal: M.D.LXXXVII. |

In gross Folio, Stimmen gegenüber gedruckt. Titel befindet sich in dem bekannten Holzschnitte wie 1573^a und unter demselben liest man: „Sit procul hinc Michol, non sunt scurrilia, summum Quae laudant hilari cantica voce, Deum." Dedic. an Herzog Ernst von Bayern, Erzbischof in Cöln, gez. vom Komp. Monachii, Calendis Augusti, 1587. Enthält 13 Magnific. über geistliche und weltliche Lieder. Nr. 1: Si par souhait. Nr. 13: Mais qui pouroist estré celuj.

Kgl. Bibl. München; Univ.-Bibl. in München; Stadtbibl. Augsburg; Kirchenbibl. in Arnstadt.

Von dem Magnificat Nr. 7 „Ecco ch'io lasso il core" erschien eine moderne Partitur unter dem Titel:

Magnificat | Sex vocum | Secundi Toni | (Ecco ch'io lasso il core.) | In Partitionem ex veteri libro (Nr. 95 Bibl: Reg: Lutetiae) | dispositum et | Henrico de Julien | dicatum | ab amico suo | R. L. Pearsall | de Willsbridge Armigero | Auctore | Orlando di Lasso. || Carlsruhe | ex taberna musices J: Velten | MDCCCXXXIII. | Proprietas editori. |

In fol. 13 Seiten. Dehn sagt über diese Ausgabe, dass sie mit dem Münchener Drucke nicht übereinstimmt.

1587^b. MISSA | AD IMITATIONEM | MODVLI | Locutus sum. | Auctore Orlando de Lassus, cum sex vocibus. || LVTETIAE. | Apud Adrianum le Roy, et Robertum Ballard, Regis | Typographos: in vico Sancti Joannis Bellovacensis, | sub intersigno Montis Parnassi. | M.D.LXXXVII. | Cum priuilegio Regis, ad decenium. |

In fol. 20 pp. Stimmen gegenüber gedruckt. Diese Ausgabe nebst der folgenden, sowie die unter 1607, 1607^{ab}, 1608, 1613, 1614, 1614^a und 1687 verzeichneten, ist eine Fortsetzung der Ausgabe von 1577^b. Das einzige mir bekannte Exemplar befindet sich in der Bibliothek des Erzbischöflichen Priester-Seminars zu Köln und habe ich die Mittheilung dieser Ausgabe Herrn Domchor-Dirigent Fr. Könen in Köln zu danken. Eine geschriebene Partitur dieser und der folgenden Messen besitzt Herr Prof. Frz. Commer in Berlin.

1587^c. MISSA | AD IMITATIONEM | MODVLI | Beatus qui intelligit. | Auctore Orlando de Lassus, cum sex vocibus. || LVTETIAE. |

Apud Adrianum le Roy, et Robertum Ballard (etc. wie vorher) M.D.LXXXVII. | (etc. wie vorher.)

In fol. 20 pp. Ist die zweite Messe in dem vorher beschriebenen Bande.

1587. Siehe andere Ausgabe von 1566a: Sacrae cant. 5 et 6 voc. lib. III.

1587. Siehe andere Ausgabe von 1568 und 1568a: Selectissimae cantiones.

1587. Siehe „24. et 25. livre d'airs à 4 part." Paris unter 1578mn.

1587. Siehe andere Ausgabe von 1585: Madrigali 5 voci, als lib. V.

1588. Tertium opus Musicum, | CONTINENS | LECTIONES HIOB | ET MOTECTAS SEV CANTIO- | NES SACRAS, QVATVOR, QVINQVE ET SEX | VOCVM, ANTEA QVIDEM TRIBVS FASCICVLIS SEORSIM | excusas, nunc verò in volumen unum redactas. | AVTHORE | ORLANDO DE LASSO, Illustrissimi Bavariae Ducis | GVILIELMI &c. chori Musici Magistro. | Additae sunt etiam in fine aliquot piae FERDINANDI LASSI | cantilenae, nunc primum in lucem editae. | Bez. des Stb. | Cum gratia etc. || NORIBERGAE, | In officina typographica Catharinae Gerlachiae. | M.D.LXXXVIII. |

In kl. quer 4°. 6 Stb. Druckerprivilegium vom 15. Juni 1581. Enthält 61 Nrn. zu mehreren Theilen und zwar sind die Nrn. I—XX aus 1582b (Lectiones), Nr. XXI—XL aus 1582c, Nr. XLI—LVIII aus 1582d und Nr. 59—61 sind von Ferdinando Lasso: 59. Ascendit Deus, 6 voc. in 2 part. 60. Non abscondas me, 6 voc. in 2 part. 61. Delectare in Domino, 6 voc.

Kgl. Bibl. Berlin; kgl. Bibl. München; Stadtbibl. Augsburg; Stadtbibl. Hamburg.

1588a. Teutsche Psalmen: | Geistliche Psalmen, mit dreyen | stimmen, welche nit allain lieblich zu singen, | sonder auch auff aller hand art Instru- | menten zugebrauchen. | Durch | ORLANDUM DE LASSO, Fürstl: Bay: Obristen Capelmeister, | vnd seinen Sohn RVDOLPHVM newlich componirt, | vnd in Truck verfertiget. | Bez. des Stb. || Gedruckt zu München, bey Adam Berg. | Mit Röm: Key: May: Freyheit, wie zu | ruck diß blats zusehen. | ANNO M.D.LXXXVIII. |

In kl. quer 4°. 3 Stb. Titel in Zierleisten. Dedic. an den Abt Gallus im Kloster Ottenpeyern, gez. von beiden Komp. o. Datum. Enth. 50 deutsche Psalmen und zwar 25 von Orlandus und 25 von Rudolph de Lasso. Die von Rudolph Lassus sind folgende:

Warumb empören sich, Nr. 2.
Zu dir ruff ich in böser zeit, Nr. 4.
Straff mich Herr nit, Nr. 6.
Herr unser Herr allmechtig, Nr. 8.
Mein hertz und muet, Nr. 10.
Wie lang o Herr, Nr. 12.
Wer wirt Herr wolgemut, Nr. 14.
Erhör mein frömkait, Nr. 16.
Die Himmel künden auss, Nr. 18.
Der König wird Herr, Nr. 20.
Mein hirt ist Gott der Herr, Nr. 22.
Zu dir o Gott allein. Nr. 24.
Gott ist mein liecht, Nr. 26.
Ihr Kinder Gottes hoch von, Nr. 28.
Mein hertz auff dich thut, Nr. 30.
Ihr frommen frewet euch, Nr. 32.
Herr richte meine widerpart, Nr. 34.
Erzürne nicht über die bösen, Nr. 36.
Ich hab also bey mir, Nr. 38.
Selig zu preisen, Nr. 40.

Urtheil mich Herr, Nr. 42.
Mein hertz herfür wil, Nr. 44.
Wol auff ihr Völcker all, Nr. 46.
Hört diss ihr Völcker, Nr. 48.
Gott sey mir gnedig, Nr. 50.

Als Cantus firmus sind die Caspar Ulenberg'schen Psalmen gewählt, sowohl im Text, als in der Melodie. Lassus übergiebt abwechselnd die Psalmen-Melodie den drei Stimmen: hier führt sie die Oberstimme, dort der Tenor, oder der Bass; öfters wechseln sogar in ein und demselben Psalmen die Stimmen versweise mit der Melodie.

Eine neue Partitur-Ausgabe der 25 Psalmen von Orlandus ist veröffentlicht in Frz. Commer's Musica sacra, Bd. X (Bd. VI der Werke Lassus').

Kgl. Bibl. in München.

1588ᵇ. Bez. des Stb. | LIBER PRIMVS MVSARVM | CVM QVATVOR VOCIBVS, | SEV | SACRAE CANTIONES, | Quae vulgò Motecta appellantur, | AB ORLANDO LASSO, CIPRIA- | no Rore, & alijs ecclesiasticis authoribus compositae, | Et ab ANTONIO BARRE collectae, & in lucem editae, | Addito nuper Dialogo cum octo vocibus | Orphei Vecchij. | Vignette. || MEDIOLANI, | Apud Franciscum, & haeredes Simonis Tini. | M.D.LXXXVIII. |

Am Ende: Mediolani, apud Michaelem Tinum. | M.D.LXXXVIII. |

In kl. hoch 4°. 4 Stb. o. Dedic. Enth. 22 Nrn. Davon sind nur 7 von Lassus aus früheren Ausgaben entnommen und die übrigen sind von Paulo Animuccia, Clemens non Papa, Lerma (2), Lupi, Maillart, Palestrina (2), Cypr. Rore (3), Adrian Valent (2), Orfeo Vecchi und Annibale Zoilo.

Grossherzogl. Bibl. in Weimar.

1588ᶜ. Bez. des Stb. | ORLANDI LASSI. | ADRIANI HAVVIL, | Ac nonnullorum aliorum Musicorum Missae, quatuor, | & quinq; vocibus decantandae, | Nunc primum à GIVLIO BONAIVNCTA à S. Genesio | in lucem editae. | Accessit in fine alia Missa Jac. Ant. Piccioli à Corbario, | Quinque vocibus concinenda. | LIBER PRIMVS. | Vignette. || MEDIOLANI, | Apud Franciscum, & haeredes Simonis Tini. | M.D.LXXXVIII. |

In hoch kl. 4°. 5 Stb. o. Dedic. Enth. 7 Messen, 3 von Lassus: Laudate Dominum; Je ne mangie point; Veni in hortum meum und 4 von Adrianus Hauvil, 4 voc., Lerithier, 4 voc., Jacob Antonius Piccioli, 5 voc. und eine ohne Autorbezeichnung.

Grossherzogl. Bibl. in Weimar; Bibl. in Bologna.

1588ᵈ. Missae decem, variis concentibus ornatae cum 4 vocibus ab Orl. di Lasso. | Venetia, apud Angelum Gardanum. 1588.

In kl. 4°. Bibl. zu Bologna (Dehn's handschriftl. Nachlass). Vielleicht ist dies ein Nachdruck der 1577 (1577ᵇ Missae variae) in Paris erschienenen Messen.

1588ᵉ. Il settimo libro de Madrigali a 4 voci di Orl. Lasso. Con alcuni Madrigali e Canzoni a 5. | Venetiis, appresso l'Erede di Girolamo Scotti. 1588.

In 4°. Bibl. in Bologna (Dehn's handschriftl. Nachlass). Kann nur eine Sammlung früher erschienener Gesänge sein.

1589. PATROCINIVM MVSICES. | MISSAE | ALIQVOT QVINQVE | VOCVM. | ORLANDI DE LASSO |. Sereniss: Ducis

Bauariae, Chori Magistri. || Monachii excudebat Adamus Berg. | M.D.LXXXIX. |

In gr. fol. 218 Bll. Ebenso eingerichtet wie 1573ᵃ, nur fehlt das Portrait des Herzogs. Dedic. D. Georgio celeberrimi coenobii Wingartensis, Abbatti etc. Gez. vom Komp. Monachii die XV. May 1589. Enthält

Missa super dittes Maistresse, 5 voc.
„ „ Amar donna, 5 voc.
„ „ Qual donna attende a gloriosa fama, 5 voc.
„ „ In die tribulationis, 5 voc.
„ „ Io son ferito Hai lasso, 5 voc.
„ „ Pro defunctis, 5 voc.

Kgl. Bibl. Berlin; kgl. Bibl. München; Germanisches Museum zu Nürnberg; k. k. Hofbibl. in Wien; Univ.-Bibl. in München.

1589ᵃ. Bez. des Stb. | CANTICA | DIVAE MARIAE | VIRGINIS, | QVAE MAGNIFICAT APPELLANTVR | Secundum Octo Tonos in Templis decantari soli- | tos Quatuor Vocum, et alia Octo Qui- | nis vocibus Canenda. | AVCTORE ORLANDE LASSO. | CVM PRIVILEGIO. | (Wappen Gardano's.) Venetijs Apud Angelum Gardanum. | M.D.LXXXIX. |

Bei der Vᵃ vox fehlen die Worte „Quatuor Vocum, et alia Octo" und dann wieder das Wort „canenda".

In hoch kl. 4°. 5 Stb. o. Dedic. Enth. 16 Magnificat, die bereits in 1567 und später in den pariser Ausgaben von 1577ᵇ und 1581 erschienen sind.

Landesbibl. in Kassel; Marienkirche in Danzig; Bibl. in Zwickau.

1589. Siehe andere Ausgabe von 1582ᵉ: Fasciculi aliquot sacr. cantion. 4—8 voc.

1589. Siehe andere Ausgabe von 1577: Novae aliquot, Cantiones 2 voc.

1589. Siehe andere Ausgabe von 1583: Newe Teutsche Lieder, geistl. und weltl. mit 4 Stimmen.

1590. **Newe Teutsche, vnnd etliche | Frantzösische Gesäng mit sechs Stimmen | componiert: Durch** | ORLANDVM DE LASSO, | **Fürstlichen Bayrischen Capellmeister, vnd | von jhm selbst mit fleiß corrigiert.** | Bez. des Stb. | **Mit Römischer Keys. Maiest. Freyheit etc. || Gedruckt zu München bey Adam Berg, Im Jar.** M.D.XC. |

In kl. quer 4°. 6 Stb. Dedic. vom Kompon. dem Bischouen Ernst zu Bamberg. Gez. München am Tag Heinrici, 1590. Enth. 9 deutsche Lieder in mehreren Theilen und 3 französische (letztere kommen bereits in 1584ᵃ vor): 1. Ein guten Rath, wil geben ich. 12. Si vous estes mamie.

Kgl. Bibl. Berlin; kgl. Bibl. München; Bibl. Proske in Regensburg.

1590. Siehe andere Ausgabe von 1567: Magnificat octo tonorum 6—4 voc.

1590. Siehe andere Ausgabe von 1577: Novae aliquot, Cantiones 2 voc.

1591. Bez. des Stb. | MISSAE ORLANDI LASSI | CVM QVINQVE, ET SEX VOCIBVS | CANENDAE, NVPERRIME IMPRESSAE, | Quarum nomina sunt haec. |

Susanne vn iour . .	A 5	Ite rime dolenti. . .	A 5
Le bergier	A 5	Credidi.	A 5

Sydus ex clero (claro) A 5
Scarco di doglia. . . A 5
Surge propera . . . A 6
Tous le regretz . . . A 6
In te Domine speravi. A 6

CVM PRIVILEGIO. | (Gardano's Wappen.) || Venetijs Apud Angelum Gardanum. | M.D.LXXXXI. |

In hoch 4°. 6 Stb. (à 64 Seiten). o. Dedic. Die Messen sind schon früher erschienen, jedoch in verschiedenen Sammlungen.

Kgl. Bibl. Berlin (fehlt Tenor); Bibl. der Marienkirche in Danzig.

1592. LA FLEVR | DES CHANSONS D'ORLANDE | DE LASSVS, PRINCE DES MVSICIENS | DE NOSTRE TEMPS. | Contenant un Recueil de ses Chansons Françoises, & Italiennes, a Quatre, Cinc, Six | & Huit parties, accommodées tant aux Instrumens comme a la Voix: Toutes mise en | ordre convenable selon leurs Tons. | Bez. des Stb. || EN ANVERS. | Chez Pierre Phalese, & chez Jean Bellere. | M.D.XCII. |

In kl. quer 4°. Kgl. Bibl. in Upsala besitzt davon nur Contratenor und Bassus. Enthält 78 Nrn., welche ausser „Puis qu'en mon mal, Resp. Tu le veux", 5 voc. — „Que dis tu que fais", 8 voc. und „S'acheminant le Lyon", 4 voc. bereits in früheren Ausgaben erschienen sind. Einige Gesänge haben die umgeänderten Texte wie im „Thresor" 1576ª. Fol. 26 befindet sich der Gesang „Susanne un jour" 5 part. von Cyprian de Rore. (Mittheilung des Herrn A. Lagerberg in Upsala.)

Andere Ausgabe von 1596.

LA FLEVR | DES CHANSONS | D'ORLANDE DE LASSVS | A QVATRE, CINQ, SIX ET HVIT | PARTIES. | Maistre de la Chapelle du Sereniss. Duc de Bauiere. | Bez. des Stb. | Vignette. || EN ANVERS. | De l'Imprimerie de Pierre Phalese Libraire Juré. | M.D.XCVI. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Dedic. (im Tenor) Messire Martin Haeck a Malines; gez. vom Verleger: Anvers ce XXIII. de Nouembre. 1596. Inhalt wie in obiger Ausgabe.

Stadtbibl. in Danzig.

1593. Siehe andere Ausgabe von 1566ᵇ: Sacrae cant. 6 et 8 voc. lib. IV.

1593. Siehe andere Ausgabe von 1583ª: Teutsche Lieder mit 5 St. Gesammtausgabe der 3 Theile.

1594. CANTIONES SA- | CRAE, SEX VOCVM, QVAS | VVLGO MOTECTAS | VOCANT; | Nunc primùm lucem aspicientes, tum viuae vocis, tum omniuario instrumentorum concentui | accommodae, & singulari confectae industria. | AVTHORE | ORLANDO DI LASSO, | Serenissimi Bauariae Ducis | GVILIELMI, &c. Musicorum Praefecto. | Bez. des Stb. || GRAETII STYRIAE Excudebat Georgius Widmanstadius. | Cum Priuilegio etc. | ANNO M.D.XCIIII. |

In kl. quer 4°. 6 Stb. Dedic. „Principi ac Dno., Dno. Johanni Otthoni Episcopo Augustano" etc. Gez. vom Komp. „Monachij in Festo D. Michaëlis Archangeli. Anno 1594." Enth. 30 Nrn. zu mehreren Theilen. 1. Nectar et Ambrosiam. 30. Recordare Jesu.

Bibl. Proske in Regensburg; Gymnasialbibl. in Liegnitz; kgl. Bibl. Berlin nur Cant. und Vª vox.

1594. Siehe 1576a: Thresor de musique, chansons.

1595. LAGRIME DI S. PIE- | TRO, DESCRITTE DAL SIGNOR | LVIGI TANSILLO, E NVOVAMENTE PO- | STE, IN MVSICA DA ORLANDO DI LASSO Ma- | stro di Capella, del serenissimo signor Duca di Baviera, &c. con un Mottetto nel fine | à sette voci. | Bez. des Stb. | Holzschnitt: Portrait Lasso's mit der Ueberschrift: AETATIS SVAE. LXII. | A° 1594. | Stampate in Monaco appresso Adamo Berg. | Nel M.D.XCV. |

In kl. quer 4°. 7 Stb. C. I. II., A. I. II., T. I. II., B. Titel in Zierleisten. Auf dem Titelblatt befindet sich das Brustbild Lasso's mit der Umschrift: „Aetatis suae LXII. A° 1594." Hiernach wäre Lassus wieder 1532 geboren, was aber falsch ist. Dedic. an Papst Clemens VIII. Gez. v. Komp. „Di Monacho alli 24. di Maggio, nel 1594. Enth. 21 Gesänge. 1. Il magnanimo Pietro che giuvato havea. 21. Vide homo, quae pro te patior. Im Nachlasse des verstorbenen S. W. Dehn befindet sich eine vollständige Partitur dieses Werkes.

Gymnasialbibl. in Liegnitz; Bibl. Proske in Regensburg; kgl. Bibl. München fehlt C. II, A. I, T. I.

1596. Siehe 1592: La fleur des chansons.

1597. CANTIONES | QVINQVE VOCVM. | AB | ORLANDO DI LASSO ET HVIVS | FILIO FERDINANDO DI LASSO. | Compositae, | TYPIS JAM PRIMO SVBIECTAE ET | in lucem editae. | Bez. des Stb. || MONACHII EXCVDEBAT ADAMVS BERG. | Cum licentia superiorum. | M.D.XCVII. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. Titel in Zierleisten. Dedic. Christophoro Fuggero, Baroni et Dno. in Kirchberg et Weissenhorn, gez. von Ferdinand di Lassus: Monachii 4 Cal. Januarii. Año 1597. Enth. 23 Nrn., davon folgende von Ferdinand de Lassus:

Nr. 1. O bone Jesu, 2. p. In manus tuas, 5 voc.
„ 3. Orietur sicut sol, 5 voc.
„ 5. Cantantibus organis, 2. p. Fiat Domina cor meum, 5 voc.
„ 7. Caecilia virgo gloriosa, 5 voc.
„ 9. Agimus tibi gratias, 5 voc.
„ 11. Omnis homo primum bonum, 5 voc.
„ 13. Sanctificavit Dominus, 5 voc.
„ 15. Solus: Excelsi modereris astra, 5 voc.
„ 17. O quam metuendus est, 5 voc.
„ 19. Gratia plena Dominus tecum, 5 voc.
„ 21. Vincenti dabo edere de ligno, 2. p. Qui vicerit non laedetur, 5 voc.
„ 23. Huc Damiane veni celsi, 5 voc.

Bibl. der Marienkirche in Danzig besitzt 4 Stb. und die kgl. Bibl. in München nur den Altus.

1597a. Hier sei auch eines Psalmenwerkes gedacht, welches zwar dem Texte nach Psalmen enthält, die Musik aber von weltlichen deutschen, französischen und italienischen Liedern entnommen ist. Der Titel lautet:

Cinquante pseaumes de David avec la musique a cinq parties d'Orlande de Lassus. Vingt autres pseaumes à cinq et six parties, par diuers excellents musiciens de nostre temps. De l'imprimerie de Jerosme Commelin. (in Heidelberg) 1597.

In kl. quer 4°. Stb.: Superius, Contraten., Tenor, Bassus, V. und VI. pars. Auf der Rückseite des Titelblattes:

A l'honorable compagnie des nourissons, disciples, fauteurs et amateurs de la douce et saincte musique, a Amsterdam en Hollande, Louis Mongart dedie d'humble affection ce premier livre du pseaumes de David, pour tesmoignage de fraternelle conionction et gage d'amitié per durable en Christ. L'an 1597. Au mois de Mars.

Auf dem folgenden Blatte liest man:

A la mesme compagnie, sur le premier livres de pseaumes de David accommodés aux accords d'Orlande de Lassus et d'autres excellents musiciens.

Die Sexta vox: Advertissement sur le contenu en ce recueil de pseaumes, worin gesagt ist, dass diese französischen Psalmen einigen französischen, italienischen, deutschen Chansons und auch einigen lateinischen Motetten des Lassus untergelegt sind. „Der Herausgeber (Louis Mongart) bemerkt dabei, dass er nicht eigentlicher Musiker sei, sondern ein Dilettant und deshalb um Nachsicht für seine Arbeit bittet, endlich, dass auch weltlichen Gesängen anderer Meister Psalmentexte hier untergelegt sind, um den Inhalt der Sammlung zu vermehren. Die hier vorkommenden Komponisten ausser Lassus sind: Pevernage, Maletty, Alfonse Flores (aus Nismes en Languedoc), Goudimel, Faignient, Manenti, Felis, Macque, Sabin und Baccusy.

Sowohl Winterfeld als Dehn (aus dessen literarischem Nachlass vorstehende Beschreibung entnommen ist) haben das Werk in Breslau vorgefunden, doch ist es heute dort nicht mehr vorhanden. Ein zweites Exemplar ist bisher noch nirgends aufgetaucht.

1599. Siehe andere Ausgabe von 1566ª: Sacrae cantiones 5 et 6 voc. lib. III.

1600. PROPHETIAE SIBYLLARVM. | AB ORLANDO | DE LASSO, PIAE MEMORIAE, | MVSICO EXCELLENTIS- | SIMO, QVA- | TVOR VOCIBVS CHROMATICO MORE, SIN- | gulari confecta industria. Et per Rudolphum, eius filium, ac serenissimi | vtrisqꝫ Bauariae ducis Organistam, diligenti adhibita ca- | stigatione, Typis-datae. | Bez. des Stb. || Monachij superiorum permissu. | EX OFFICINA MVSICA | Nicolai Henrici. Anno 1600. |

In kl. quer 8⁰. Titel in Zierleisten. Dedic. Paul, Abt des Klosters Tegernsee, gez. von Rudolph de Lassus, ohne Datum.

Inhalt:

Einleitungsnummer: Carmina chromatico quae audis.
1. Sibylla Persica: Virgine matre satus.
2. „ Libyca: Ecce dies venient.
3. „ Delphica: Non tarde veniet.
4. „ Cimmeria: In teneris annis.
5. „ Samia: Ecce dies nigras.
6. „ Cumana: Jam mea certa manent.
7. „ Hellespontiaca: Dum meditor quondam.
8. „ Phrigia: Ipsa Deum vidi.
9. „ Europea: Virginis aeternum veniet.
10. „ Tiburtina: Verax ipse Deus.
11. „ Erytraea: Cerno Dei natum.
12. „ Agrippa: Summus erit sub carne.

Kgl. Bibl. München: Cant. und Bass; k. k. Hofbibl. in Wien: Cant.

1602. LIBER PRIMVS. | CANTIONES SACRAE | MAGNIFI- | CAT VOCANT V. ET | VI. VOCVM AVTHORE ORLANDO | DE LASSO. HIS ACCESSERVNT QVATVOR AB | EIVSDEM ORLANDI FILIO FERDINANDO DE | Lasso compositae, jam primùm in | lucem editae. | Bez. des Stb. || MONACHII, | EXCVDEBAT NICO- | LAVS HENRICVS. | M.DCII. | Cum licentia superiorum. |

In kl. fol. 6 Stb. Dedic. an König Sigismund von Polen, gez. von Ferdinand Lassus „Monachii. 1 Calend. Januarii Anno 1602".

Enthält 9 Magnificat. Die von Orlandus sind bezeichnet mit:

Nr. 1.	Magnificat,	5	voc.	super	Vola vola pensier	8. Ton.
„ 4.	„	6	„	„	Omnis homo	5. „
„ 5.	„	6	„	„	Dies est laetitiae	6. „
„ 6.	„	6	„	„	Benedicta es regina coelorum	8. „
„ 7.	„	6	„	„	Praeter rerum seriem . . .	2. „

Die von Ferdinand:

Nr. 2.	Magnificat,	5	voc.		
„ 3.	„	5	„	super	Salve puella gratiae.
„ 8.	„	6	„	„	Nasce la pena mia.
„ 9.	„	6	„	„	Quia visitavit.

Kgl. Bibl. München; Bibl. Proske in Regensburg.

1604. Magnum | OPVS MVSICVM | ORLANDI DE | LASSO CAPELLAE BA- | VARICAE QVONDAM | MAGISTRI. | COMPLECTENS OMNES | CANTIONES QVAS MOTETAS | vulgo vocant, tam antea editas quam hactenus non dum | publicatas II. III. IV. V. VI. VII. | IIX. IX. X. XII. | vocum. | A | FERDINANDO SERENISSI- | MI BAVARIAE DVCIS MAXIMILIANI | Musicorum praefecto, & RVDOLPHO, eidem Principi | ab Organis; Authoris filijs summo studio col- | lectum, & impensis eorundem | Typis mandatum. | TENOR. | Cum grat: & Priuil: Sac: Caes: Maiest: Authori concesso. || MONACHII, | Ex typographia Nicolai Henrici. | M.DCIV. | (Umgeben mit Holzschnitt-Einfassung.)

In kl. fol. 6 Bll. auf d. Bogen. 6 Stb. und Bassus ad organum (bez. Bass) mit dem Titel:

IN | MAGNI ILLIVS | MAGNI BOIARIAE DVCIS | SYMPHONIARCHAE | ORLANDI | DE LASSO | MAGNVM OPVS | MVSICVM | BASSVS AD ORGANVM NOVA ME- | THODO DISPOSITVS; | STUDIO ET OPERA | GASPARIS VINCENTII AVDOMARIENSIS | ARTHAESII IN CATHEDRALI WIRCE- | burgensium Organoedi. | Wappen. | Cum Gratia & Priuilegio S. Caesar. Maiestatis. || WIRCEBVRGI, | Typis ac sumptibus JOANNIS VOLMARI, | Anno M.DC.XXV. |

fol. (6 Bll. auf d. Bogen.) 6 Bll. enthalten Dedic., ein lateinisches und deutsches Vorwort, darauf Bog. A—Mm.

Das deutsche Vorwort ist theilweis abgedruckt in den Monatsheften für Musikgesch. IV. Jahrg. 1872 p. 209.

Die 6 Stb. von 1604 enthalten die Dedic. an Maximiliano, comiti Palatino Rheni etc., gez. von Ferdinand und Rudolph Lassus: Monachii 1. Jan. 1604.

Das umfangreiche und schön ausgestattete Werk enthält mit wenigen Ausnahmen alle Motetten von Orlandus und zählt 516 Nrn. Eine Anzahl derselben erscheinen

hier zum ersten Male. Die Texte zu einigen Gesängen sind geändert, wie „Gratia summi" in „Qui regit" — „Deus qui bonum" in „Deus qui non vis" u. a.

Kgl. Bibl. Berlin; kgl. Bibl. München; herzogl. Bibl. in Gotha; Königsberger Univ.-Bibl. (fehlt der Bassus generalis); Univ.-Bibl. in München; Stadtbibl. Augsburg; Stadtbibl. Breslau; Bibl. in Wolfenbüttel; Stadtbibl. in Lüneburg.

1607. MISSA | AD IMITATIONEM | MODVLI | In die tribulationis. | Auctore Orlando de Lassus: cum quinque vocibus. || LVTETIAE. | Ex Officina Petri Ballard, in Musicis Typographi Regij: in vico | D. Joannis Bellovacensis sub signo montis Parnassi. | 1607. | Cum priuilegio Regis. |

In fol. 18 pp. Stimmen gegenüber gedruckt. Siehe die Ausgabe von 1587[b]; ist die 3. Messe in dem dort beschriebenen Bande und befindet sich bereits in 1589 Nr. 4.

Bibl. des erzbischöfl. Priester-Seminars in Köln.

1607[a]. MISSA | AD IMITATIONEM | MODVLI | Dixit Joseph. | Auctore Orlando de Lasso. cum sex vocibus. || LVTETIAE. | Ex Officina Petri Ballard (etc. siehe vorher) 1607. |

In fol. 20 pp. Ist die 4. Messe in obigem Bande und scheint hier zum ersten Male durch Druck veröffentlicht zu sein.

1607[b]. MISSA | Ad imitationem Or sus à coup. | Auctore Orlando de Lassus: cum quatuor vocibus. || LVTETIAE. | Ex Officina Petri Ballard (etc. siehe oben) 1607. |

In fol. 12 pp. Ist die 5. Messe in dem oben beschriebenen Bande und erscheint hier zum ersten Male.

Bibl. des erzbischöfl. Priester-Seminars in Köln.

Diese Messe gab 1851 J. G. Ferrenberg in moderner Partitur heraus (vide Verzeichniss neuer Ausg. alter Musikw. p. 13 und 125).

1608. MISSA. | AD IMITATIONEM | MODVLI | Credidi. | Auctore Orlando de Lassus, cum quinque vocibus. || LVTETIAE. | Ex Officina Petri Ballard (etc. wie oben) 1608. |

In fol. 12 pp. Ist die 6. Messe in dem oben beschriebenen Bande und ist mehrfach herausgegeben; das erste Mal in 1573[a] II. pars Nr. 4.

1610. ORLANDI DE LASSO | BELGAE | MVSICORVM ORPHEI, CHOROQVE | APVD SEREN.mos BOIAE PRINCIPES | Annis XL. Praefecti | MISSAE | POSTHVMAE, | RITV VETERI ROMANO | CATHOLICO, IN MODOS QVA | SENOS, QVA OCTONOS | TEMPERATAE. | HACTENVS INEDITAE; ET OMNIVM, | QVAS EDIDIT, LECTISSIMAE: | vulgatae demum | AFFECTV, STVDIO SVMTV | superstitis filij | RVDOLPHI DE LASSO | SERENISSIMO BOIORVM DVCI MAXIMILIANO | AB ODIS, ATQVE ORGANIS. || MONACI | EX TYPOGRAPHEIO MVSICO | NICOLAI HENRICI | CIↃ.IↃC.X. |

In gross Folio, 408 pagin. Seiten. Stimmen gegenüber gedruckt. Dedic. an Albert und Isabella Clara Eugenie, Erzherzog von Oesterreich. Unterzeichnet von Rud. de Lassus: Monaci 1610. Enthält 6 Messen, jede Messe mit besonderem Titelblatte.

Missa	I.	8 voc.	Ad imitationem:	Bella amfitritt' Altera.
„	II.	6 „	„ „	Amor, Ecco colei.
„	III.	6 „	„ „	Certa fortiter.

Missa IV. 6 voc. Ad imitationem: Ecce nunc Benedicite.
„ V. 6 „ „ „ Deus in adjutorium meum intende.
„ VI. 8 „ „ „ Vinum bonum.

Kgl. Bibl. Berlin; kgl. Bibl. München; k. k. Hofbibl. in Wien; Stadtbibl. in Augsburg; Univ.-Bibl. in München; Bibl. Wolfenbüttel.

1613. MISSA. | Sex vocum. | Ad Imitationem | Moduli | In te Domine speravi. | Authore | Orlando de Lassus. ||. PARISIIS. | Ex Officina Petri Ballard, in Musicis Typographi Regij: in vico | D. Joannis Bellovacensis sub signo montis Parnassi. | 1613. | Cum priuilegio Regis. |

In fol. 20 pp. Stimmen gegenüber gedruckt. Siehe die Ausgabe von 1587[b]; ist die 7. Messe in dem dort beschriebenen Bande und bereits in 1577[b] Nr. 17 zum ersten Male erschienen.

Bibl. des erzbischöfl. Priester-Seminars in Köln.

1614. MISSA | Quatuor Vocum | Ad Imitationem Cantilenae | Douce memoire. | Authore | Orlando de Lassus. || LVTETIAE. | Ex Officina Petri Ballard (etc. wie 1613) 1614. | etc.

In fol. 12 pp. Ist die 8. Messe in dem obigen Bande und eine andere Komposition als die in 1577[b] Nr. 1.

1614[a]. MISSA | Quinque vocum | Ad Imitationen | Moduli | Sydus ex claro. | Authore | Orlando de Lassus. || LVTETIAE. | Ex Officina Petri Ballard (etc. wie 1613) 1614. | etc.

In fol. 14 pp. Ist die 9. Messe in obigem Bande und erschien bereits in 1573[a] II. pars Nr. 3.

1619. JVBILVS. B. VIRGINIS. | HOC EST | CENTVM | MAGNIFICAT | AB ORLANDO DE LASSO | SER.orum BAVARIAE DVCVM AL- | BERTI ET GVILIELMI, &c. MVSICAE PRAE- | FECTO IV. V. VI. VII. IIX. ET X VOCI- | bus | composita. | NVNC VERO | RVDOLPHI DE LASSO SER.mi VTRI- | VSQVE BAVARIAE DVCIS MAXIMILIANI ETC. | Melopæi, & Organistæ Labore, & impensa Prælo Data. | Bez. des Stb. | Vignette. || MONACI ex Typographeo NICOLAI HENRICI. | ANNO SALVTIS. | M.DC.XIX. |

In kl. 4°. 6 Stb. Dedic. an Joanni Godefrido Episcopo Bambergensi etc. Unterzeichnet von Rudolph de Lasso: Monaci calendis Januarii 1619. Enthält sämmtliche Magnificat von Orlandus. Die Mehrzahl erscheint hier zum ersten Male im Druck.

Kgl. Bibl. München; Bibl. Proske in Regensburg.

1687. MISSA | Quatuor Vocum | ad imitationem | moduli (Jager) authore Orlando de Lassus. || PARISIIS. | Ex officina Chrystophori Ballard unici Regiae Musicae Typographi | M.DCLXXXVII. | Cum privilegio Regis. |

In fol. 10 pp. Stimmen gegenüber gedruckt. Siehe die Ausgabe 1587[b]; ist die 10. Messe in dem dort erwähnten Bande und befindet sich bereits in 1577[b] Nr. 4.

Bibl. des erzbischöfl. Priester-Seminars in Köln.

[In demselben Bande befinden sich noch unter Nr. 11 und 12 8 Magnificat 4 vocibus von Arturo Aux-Cousteaux, Paris, Robert Ballard 1614, — und 8 Magnificat von R. P. Carolo d'Ambleville, ibid. 1634.]

Eine kritische Beleuchtung der bekannten Verzeichnisse der Werke Orlandus de Lassus (Delmotte, Dehn, Fétis etc.) wird man mir gewiss gern ersparen; nicht nur kann keins derselben auch nur annähernd den Anspruch auf Vollständigkeit erheben, sondern ist auch die Wiedergabe der Titel so mangelhaft, dass es keiner grossen Untersuchung bedarf, um sich zu überzeugen, dass die Verfasser kaum ein und das andere Werk selbst in der Hand gehabt haben. Fétis' Bibliographie (tome V., 2. Ausg.) bietet zwar Manches, was man gerne geneigt wäre aufzunehmen, doch ist seine Unzuverlässigkeit bekanntlich sehr gross, und da auch die Angaben der Fundorte fehlen, so ist jede weitere Nachforschung vorläufig abgeschnitten. Zu obigen Angaben im Fétis rechne ich z. B. den Band Messen von 1545 und die pag. 221 verzeichnete Ausgabe von Chansons von Jean Pasquier (1575, 1576 und 1578) veranstaltet. Auch die mir fehlende frühere Ausgabe des 2. Buches der Chansons (ich kenne es erst von 1570) verzeichnet er pag. 220 „En Anvers, par Jean Laet, 1566", setzt aber hinzu, dass es noch eine frühere Ausgabe davon geben muss, da das 4. Buch, bei demselben Verleger, schon 1564 erschienen ist. Ueberhaupt ist mein Verzeichniss in Betreff der Chansons von Lassus noch lückenhaft und es wird gerade hier noch manches Nachtrages bedürfen.

Alphabetisch geordnetes Verzeichniss aller Gesänge des Orlandus de Lassus.

Vorbemerkung. Die verschiedenen Auflagen eines und desselben Werkes sind hier nicht besonders genannt und im Titelverzeichniss zu finden, dagegen sind diejenigen Drucke verzeichnet, welche unter einer besonderen Jahreszahl stehen und eine Auswahl (oder Sammlung) Lassus'scher Kompositionen enthalten. Hier sei nochmals darauf aufmerksam gemacht, dass die verschiedenen Auflagen eines Werkes die Gesänge meist in anderer Ordnung bringen. Da sich in allen Drucken Lassus' ein Index vorfindet, so ist der betreffende Gesang leicht aufzufinden. Die hinter der Jahreszahl verzeichnete Zahl giebt die Nummer oder die Seite, eventuell das Blatt an auf dem sich der Gesang befindet, je nachdem der Druck in der einen oder anderen Weise eingerichtet ist.

Accipe qua recrees, 6 voc. 1604, 316.

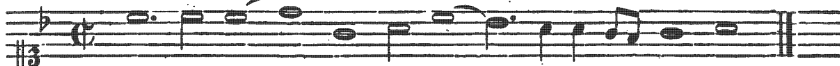
A ce matin ce seroit, 4 voc. 1564, 4. — 1570, 1. — 1570^{c}, 21. — 1578^{e}, 3. — 1592, 2.

A che (ce) tenderm' amour, 4 voc. 1570^{a}, 7.

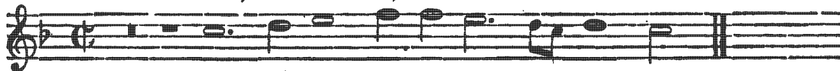
Ad altre le voi dare, 4 voc. 1581^{b}, 3.

Ad Dominum cum tribularer, 2. p. Heu (Hei) mihi quia incolatus sum, 6 voc. 1594, 13. — 1604, 432.

Adoramus te Christe, 3 voc. 1604, 43:



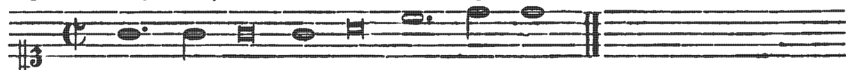
Adoramus te Christe, 3 voc. 1604, 44:



Adoramus te Christe, 4 voc. 1604; 66.
Adoramus te Christe, 5 voc. 1604, 177.
Adorna thalamum tuum, 4 voc. 1585[c], 22. — 1604, 57.
Ad primum morsum, 6 voc. 1594, 17. — 1604, 474.
Ad te Domine levavi, 2. p. Vias tuas Domine, 5 voc. 1556, 14. — 1566[a], 9. — 1568[a], 4 in 1579, II. 7. — 1604, 282.
Ad te levavi animam meam, 6 voc. 1582[d], 20. — 1588, 53. — 1604, 448.
Ad te levavi oculos meos, 2. p. Miserere nostri Domine, 6 voc. 1570[b], 19. — 1580[b], 20. — 1582[e], 80. — 1604, 449.
Ad te perenne gaudium, 3 voc. 1604, 48.
Adversum me loquebantur, 5 voc. 1562, 5. — 1571, 7. — 1582[e], 38. — 1604, 260.
Agimus tibi gratias, rex, 3 voc. 1604, 46.
Agimus tibi gratias, 4 voc. 1604, 74.
Agimus tibi gratias, 5 voc. 1576[a], 100. (Ausg. 1582 fol. 79.) — 1604, 188:

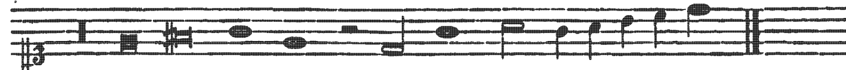


Agimus tibi gratias, 5 voc. 1568[a], in der Ausgabe von 1579, II. 48. — 1604, 189:



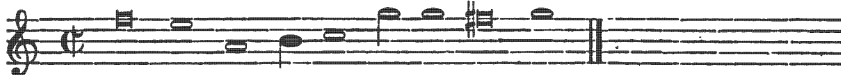
Agimus tibi gratias, 6 voc. 1573[a], 15. — 1604, 355.
Ahi che la forza, 5 voc. 2. Thl. von „U son gli' ingegni", 1585, 12.
Ah quanti già felici, 7 voc. 1595, 17.
A l'eau, à l'eau de grace vistement, 5 voc. 1576[a], 94 (gleicher Tonsatz wie „A l'eau jettes-toy vistement"; ist nicht als 2. Theil von „Au feu, las!" gezeichnet).
A l'eau jettes-toy vistement (Responce) vide „Au feu, venés", 5 voc. 1564[a], 23.
Alla la pia calia, 4 voc. 1581[b], 16.
Allein Gott ich vertraue, 4 voc. 1583, 16.
Alleluja laus et gloria, 4 voc. 1604, 51.
Alleluja, vox laeta personat, 2. p. Alleluja, prae gaudio, 5 voc. 1568[a], 33 in 1579, II. 38. — 1604, 157.
Alma cortes' in più bel lemb' involta, 2. p. Ch'udirai un se si lontan, 5 voc. 1555, 3.
Alma Nemes, quae sola, 4 voc. 1555[a], 19. — 1568[a] in der 2. Ausg. von 1579, II. 62. — 1588[b], 3. — 1604, 138 (mit dem veränderten Texte: „Alme Deus qui cuncta"):

Disc.

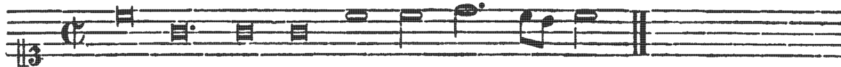


Alma parens, 2. p. Qua sine, 3. p. Nos pia turba, 4. p. Tu modo diva, 5. p. Aspice ut invictos, 5 voc. 1604, 199.
Alma real dignissima, 4 voc. 1564[a], 11.

Alma redemptoris mater, 5 voc. 1597, 8. — 1604, 190.
Alma redemptoris mater, 6 voc. 1582[d], 19. — 1604, 356:

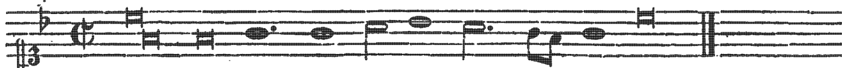


Alma redemptoris mater, 6 voc. 1604, 357:



Alma redemptoris, 8 voc. 1604, 496.
Alma Venus vultu, 2. p. Nunc elegos divae, 5 voc. 1560[a], 12. — 1570[c], 82. — 1578[c], 13.
Alme Deus qui cuncta, 4 voc., vide „Alma Nemes, quae sola“.
Al mein anfang hat ein krepsen gang (untergelegter Text), 4 voc. 1582[f], 13.
Als Holophernes hat Bethulia, 4 voc. 1583, 7.
Am abend spat beim külen wein, 5 voc. 1567[a], 15. — 1583[a], 33.
Amen dico vobis, 4 voc. 1568[a] in der 2. Ausg. von 1579, II. 57. — 1604, 68.
Amor che ved' ogni, 2. p. Ben veggio di lontano, 5 voc. 1563, 18.
Amor mi strugg' il cor fortune, 5 voc. 1563, 8.
Amour donne moy pays on trouve, 2. p. Que doibs-je faire? 5 voc. 1571[c], 16.
Amour ne veult user, 5 voc. 1570, 25.
Andreas Christi famulus, 6 voc. 1585[b], 21. — 1604, 374.
Angelus ad pastores ait, 5 voc. 1562, 14. — 1571, 5. — 1582[e], 29. — 1604, 156.
Angelus Domini descendit, 2. p. Nolite timere, 6 voc. 1585[b], 6. — 1604, 336.
Angelus Domini locutus est, 5 voc. 1571[b], 8. — 1582[e], 33. — 1604, 173.
Anima mea liquefacta est, 5 voc. 1582[c], 17. — 1588, 33. — 1604, 261.
Animam meam dilectam, 2. p. Congregamini et properate, 5 voc. 1568[a], 23 in 1579, II. 27. — 1568[b], 3. — 1604, 168.
Anna, mihi dilecta veni, 2. p. Accipe daque mihi pro votis, 4 voc. 1568[a] in der 2. Ausg. von 1579, II. 71.
Annelein du singst fein, 4 voc. 1573, 8.
Anni nostri sicut aranea, 6 voc. 1566[b], 12. — 1568, 19 in 1579, I. 22. — 1604, 382.
Ante me non est formatus, 6 voc. 1573[a], 16. — 1604, 323.
Ardant amour souvent, 4 voc. 1560[a], 24. — 1564[a], 7. — 1570[c], 20. — 1578[e], 2. — 1592, 4.
Ardant amour souvent, 5 voc. 1570[c], 62. — 1578[h], 11. — 1592, 34.
Arse la fiamm' e consumò, 4 voc. 1587, 4.
Asperges me, 5 voc. 1573[a] III. pars Nr. 2.
Assiste moy, Seigneur, 5 voc. 1576[a], 73 (dasselbe wie „Secourés-moy, ma dame“).

A toy je crie o Jesus christ, 5 voc. 1584ᵃ, 23.
Audi benige conditor, 2. p. Multum quidem peccavimus, 5 voc. 1604, 233.
Audi dulcis amica mea, 4 voc. 1555ᵃ, 15. — 1568ᵃ, 47 in 1579, II. 58. — 1569ᵇ, 2. — 1588ᵇ, 25. — 1604, 60.
Audi filia, 4 voc. 1565, a. Ausg. von 1566, 24.
Audi tellus, 2. p. Ubi Plato, 3. p. Ubi David, 6 voc. 1566ᵇ, 9. — 1568, 16 in 1579, I. 19. — 1604, 381.
Audite nova: Der Bawr von Eselskirchen, der hat ein feiste ga ga Gans, 4 voc. 1573, 12.
Au feu, au feu, las! viens moi secourir, 5 voc. 1576ᵃ, 93 (gleicher Tonsatz wie „Au feu, venez moy secourir").
Au feu, venés moy secourir, 2. p. A l'eau jettes-toy, 5 voc. 1564ᵃ, 22. — 1570ᶜ, 64. — 1578ᵉ, 10.
Auff dich mein lieber Herr, 3 Stim. 1588ᵃ, 7.
Auris bona est, 5 voc. 1582ᶜ, 1. — 1588, 21. — 1604, 225.
Aurora lucis rutilat, 10 voc. 1604, 513.
Auss gutem grundt von mundt ich sing, 4 voc. 1573, 9.
Auss härtem weh, klagt menschlichs gschlecht, 6 voc. 1590, 3.
Auss meiner sünden tieffe, 4 voc. 1583, 14.
Auss tiefer not o Herr ruff ich zu dir (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 7.
Au temps jadis amour, 5 voc. 1564ᵃ, 16. — 1570ᶜ, 66. — 1576ᵃ, 62. — 1578ʰ, 13. — 1592, 35.
Ave Christe, fili Dei, 2. p. Quam flagrans in odore, 5 voc. 1576ᵃ Ausg. von 1582 fol. 78.
Avec le jour commence, 4 voc. 1578ᵏ, 1.
Ave color vini clari, 2. p. O quam flagrans, 5 voc. 1568ᵃ, 37 in 1579, II. 44. — 1570ᶜ, 87.
Avecque Dieu mon amour finira, 4 voc. 1576ᵃ, 1 (dasselbe wie „Avecques vous mon amour").
Avecque(s) vous mon amour, 4 voc. 1555ᵃ, 13. — 1560ᵃ, 3. — 1570ᶜ, 13. — 1578ᵃ, 6. — 1592, 4.
Ave decus coeli clari, 2. p. O quam flagrans, 5 voc. 1604, 193.
Ave Jesu Christe, alta stirps, 4 voc. 1568ᵃ in der 2. Ausg. von 1579, II. 54.
Ave Maria alta stirps, 4 voc. 1604, 61.
Ave Maria gratia plena, 5 voc. 1604, 196.
Ave mater matris Dei, 4 voc. 1604, 75.
Ave regina coelorum, 3 voc. 1577ᵃ, 15. — 1604, 28.
Ave regina coelorum, 4 voc. 1604, 53.
Ave regina coelorum, 5 voc. 1604, 191.
Ave regina coelorum, 6 voc. 1582ᵈ, 4. — 1604, 358:



Ave regina coelorum, 6 voc. 1604, 359:



Ave verum corpus, 6 voc. 1582d, 21. — 1588, 54. — 1604, 347.
A voi Guglielmo, 5 voc. Madrig. 1584a, 14.

Baur, Baur was tregst im sacke, 4 voc. 1583, 24.
Beati omnes qui timent, 2. p. Ecce sic benedicetur, 3 voc. 1577a, 14. — 1604, 40.
Beati omnes, 2. p. Ecce sic benedicetur, 5 voc. 1566a, 1. — 1568a, 1 in 1579, II. 1. — 1604, 243.
Beati, quorum remissae sunt iniquitates, Ps. II. poenitent., 5 voc. 1584.
Beatus homo cui donatum est, 6 voc. 1594, 16. — 1604, 442.
Beatus homo qui invenit, 2 voc. 1577, 2. — 1604, 2.
Beatus ille qui procul, 2. p. Ergo aut adulta, 3. p. Libet jacere modo, 5 voc. 1569, 3. — 1570c, 79. — 1576a Ausg. 1582 fol. 84. — 1582e, 32. — 1604, 297.
Beatus Nicolaus, 8 voc. 1604, 498.
Beatus qui intelligit, 2. p. Dominus opem ferat, 6 voc. 1568, 23 in 1579, I. 27. — 1568b, 12. — 1580b, 11. — 1604, 444.
Beatus vir, Psalm in 11 Abschnitten, 4 voc. 1568a, 44 in 1579, II. 53. — 1604, 113.
Beatus vir qui in sapientia, 2 voc. 1577, 1. — 1604, 1.
Beatus vir qui inventus est, 5 voc. 1582c, 3. — 1588, 23. — 1604, 275.
Beatus vir, qui non abiit, 6 voc. (in 8 Abschnitten). 1568, 30 in 1579, I. Nr. 36. — 1569a, 9. — 1604, 417.
Beau le cristal, beau l'albastre, 4 voc. 1576a, 49. — 1578i, 4. — 1592, 19.
Bella guerriera mia, 2. p. Ma se con l'opr' ond' io, 5 voc. 1563, 14.
Benedicam Dominum qui tribuit, 4 voc. 1585c, 28. — 1604, 125.
Benedicam Dominum, 2. p. In Domino laudabitur, 5 voc. 1562, 24. — 1571, 20. — 1582e, 69. — 1604, 286.
Benedic anima mea Domino, 4 voc. 1585c, 21. — 1604, 85.
Benedic anima mea Domino, 2. p. Qui replet in bonis, 3. p. Non secundum, 3 voc., 4. p. Recordatus est, 4 voc., 5. p. Benedicite Domino, 6 voc. 1570b, 1. — 1582e, 73. — 1604, 418.
Benedic Domine domum, 8 voc. 1604, 492.
Benedicite gentes Dominum, 4 voc. 1585c, 30. — 1604, 88.
Benedicite omnia opera, 5 voc., 2. p. Benedicite frigus (ignis), 5 voc., 3. p. Benedicite montes, 4 voc., 4. p. Benedicite sacerdotes, 6 voc. 1568a, 24 in 1579, II. 28. — 1568b, 8. — 1571, 17. — 1604, 272.
Benedictio et claritas, 6 voc. 1582d, 25. — 1588, 57. — 1604, 325.

Benedictus es Domine, 4 voc. 1585[c]; 9. — 1604, 119:



Benedictus es Domine, 4 voc. 1585[c], 27. — 1604, 112:



Benedixisti Domine terram tuam, 5 voc. 1582[e], 19. — 1588, 34. — 1604, 287.

Ben mi credea passar, 5 voc. 1555, 18.

Ben sono i premi tuoi signor, 2. p. Poi che si grand' è il ben, 6 voc. 1587, 17.

Bestia curua fia Pulices, 5 voc. 1578[i], 13.

Bestia stultus homo, 5 voc. 1604, 314.

Bewar mich Herr, und sey von mir nit ferr (untergelegter Text), 4 voc. 1582[f], 14.

Bianca a neve è il bel collo, 4 voc. 1573, 22.

Bon coeur amis, ouvrez l'oreille, 2. p. Laissez-moy la troupe, 5 voc. 1576[a], Ausg. 1582, fol. 61.

Bone Jesu verbum patris, 8 voc. 1604, 491.

Bonitatem fecisti cum servo, 5 voc. 1568[a], 25 in 1579, II. 29. — 1568[b], 5. — 1604, 254.

Bon jour et puis quelle nouvelle, 2. p. Mais si vous cueillez des groiselles, 5 voc. 1571[c], 11.

Bon jour mon coeur, 4 voc. 1564, 12. — 1564[a], 1. — 1570[c], 40. — 1578[d], 4. — 1592, 21.

Bonté divine, vien et monstre, 4 voc. 1576[a], 56 (dasselbe wie „O vin en vigne, gentil").

Caligaverunt oculi mei, 5 voc. 1562, 25. — 1582[e], 70. — 1604, 288.

Candid' alhor del ciel, 5 voc. 1559, 22. Ausg. 1. u. 2. lib. von 1559, 32.

Cantabant canticum Mosi, 2. p. Quis non timebit te, 6 voc. 1594, 21. — 1604, 443.

Canta Giorgia, 6 voc. 1581[b], 20.

Cantai hor piango, 2. p. Tengan dunque, 5 voc. 1555, 1.

Cantantibus organis, 2. p. Fiat Domine cor meum, 5 voc. 1582[e], 10. — 1588, 29. — 1604, 209.

Cantate Domino canticum novum, 2. p. Cantate Domino et benedicite, 3 voc. 1577[a], 10. — 1604, 36.

Cantate Domino canticum, 2. p. Viderunt omnes termini, 5 voc. 1566, 9. — 1568[a], 14 in 1579, II. 16. — 1571[a], 1. — 1580[a], 14. — 1604, 244.

Cantate Domino canticum novum, 6 voc. 1582[d], 15. — 1588, 50. — 1604, 460.

Canzon, la doglia e 'l pianto, 4 voc. 1587, 7.

Canzon se l'esser, Madrig. 4 voc. 1584[a], 11.

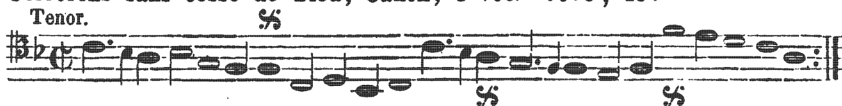
Carmina chromatico quae audis, 4 voc. Einleitungsgesang zu den Sibyllae, 1600.

Cathalina apra, 2. p. Andar a valenza, 6 voc. 1581b, 18.

Ce faux amour d'arc, 4 voc. 1560a in der 2. und 3. Ausgabe fol. 10 (in der 1. fehlt es, dafür „In dubbio"). — 1564, 14. — 1578d, 3. — 1570c, 43. — 1592, 22.

Ce faux Satan de ma, 4 voc. 1576a, 12 (dasselbe wie „Ce faux amour").

Celebrons sans cesse de Dieu, Canon, 4 voc. 1676a, 48:



Ce que tu peux maintenant, 4 voc. 1578k, 2.

Cerchons ailleurs soulas, 5 voc. 1576a Ausg. 1582 fol. 52.

Cernere virtutes qui vult, 5 voc. 1568a, 18 in 1579, II. 21. — 1570c, 88. — 1604, 150.

Certa fortiter, ora ferventur, 6 voc. 1582d, 1. — 1588, 41. — 1604, 390.

C'estoit en ton jeune aage (?), Chanson, 4 voc. 1584a, 24.

Chanter je veux la gente, 5 voc. 1570, 20. — 1570c, 80. — 1576a Ausg. 1582 fol. 49. — 1578h, 15. — 1592, 29.

Chanter je veux l'heur de l'ame, 5 voc. 1576a, 63 (gleicher Tonsatz wie „Chanter je veux la gente").

Che fai, che pensi, 2. p. Deh non rinouellar, 5 voc. 1570d, 6.

Che giova posseder cittadi e regni, 5 voc. 1587, 10.

Che piangon, 5 voc. 1585 in der 2. Ausg. von 1587 fol. 26, ist der 2. Theil von „Sole asi nel".

Che piu d'un giorno è la vita mortale, 5 voc. 1576a Ausg. 1582 fol. 75.

Chi ad una ad una racontar, 7 voc. 1595, 9.

Chi chi li chi, 2. p. Lassa ca rumpa canella, 6 voc. 1581b, 19.

Chi è fermato di menar sua vita, 4 voc. 1587, 3.

Chi non sa come spira, soavemente, 2. p. Mà quel ch'una sol volta, 5 voc. 1587, 11.

Chi se fermate, Madrig., 4 voc. 1584a, 12.

Christ est mon Dieu, 4 voc. 1576a, 20 (dasselbe wie „Bon jour mon coeur").

Christ ist erstanden, 4 voc. 1583, 1.

Christe Patris verbum, 2. p. Tu poteris nostri, 5 voc. 1568a 20 in 1579, II. 23. — 1576a Ausg. 1582 fol. 76. — 1604, 170.

Christi Dei soboles, 2. p. Accipe daque mihi, 4 voc. 1604, 139.

Christus resurgens ex mortuis, 3 voc. 1577a, 11. — 1604, 27.

Christus resurgens ex mortuis, 5 voc. 1582c, 22. — 1588, 37. — 1604, 174.

Circumdederunt me, 6 voc. 1604, 398.

Clamaverunt ad Dominum, 6 voc. 1570b, 14. — 1582e, 77. — 1604, 426.

Clare sanctorum senatus Apost., 2. p. Thoma Bartholomeae, 5 voc. 1562 Nr. 22. — 1571, 19. — 1582e Nr. 64. — 1604, 203.

Cognoscimus Domine, 2. p. Vita nostra, 5 voc. 1568a in der 2. Ausg. von 1579, II. 4. — 1604, 245.

Cognovi Domine, 2. p. Veni aut mihi, 4 voc. 1568[a] 40 in 1579, II. 49. — 1569[a], 1. — 1604, 83.

Come falda di neve, 7 voc. 1595, 10.

Come la cera al foco (Canon à l'unisono), 6 voc. 1585, 24.

Come la notte, Madrig., 4 voc. 1584[a], 13.

Come lume di notte, Madrig., 4 voc. 1584[a], 12.

Come na'l mond' hor, 2. p. Mà'l cieco amor, 5 voc. 1570[d], 7.

Come pianta ch'a poco a poco, 2. p. Perchè qual peregrin ch'a notte, 4 voc. 1587, 6.

Comme la tourterelle languit, 5 voc. 1570[a], 23. — 1570[c], 72. — 1576[a], 80. — 1578[f], 11. — 1592, 37 (hier mit dem 2. Theil: Ou t'atant).

Comme vn qui prend une couppe, 5 voc. 1571[c], 1.

Concupiscendo concupiscit, 2. p. Exaltabo te Deus meus, 6 voc. 1566, 19. — 1568, 9 in 1579, I. 11. — 1576[a], 103 — 1580, 21. — 1604, 453.

Confirma hoc Deus, 2. p. Sancti qui sunt, 6 voc. 1604, 441.

Confisus Domino tua, 2. p. Inde tuo si quis, 5 voc. 1568[a] in der 2. Ausg. von 1579, II. 35. — 1604, 234.

Confitebor tibi Domine, 4 voc. 1585[c], 1. — 1604, 97.

Confitebor tibi Domine, 6 voc. 1594, 25. — 1604, 462.

Confitebor tibi Domine, 8 voc. 1568 in der 2. Ausg. von 1579, I. 53. — 1604, 504.

Confitemini Domino, 2. p. Narrate omnia, 5 voc. 1562, 1. — 1580[a], 13. — 1582[e], 16. — 1604, 242. — 1582[f], 16.

Confitemini Domino, 2. p. Ipse castigavit nos, 6 voc. 1573[a], 17. — 1604, 438.

Confortamini et jam nolite timere, 4 voc. 1585[c], 18. — 1604, 135.

Confundantur superbi, 2. p. Fiat cor meum, 5 voc. 1562, 21. — 1571, 18. — 1582[e], 63. — 1604, 283.

Congratulamini mihi, 2. p. Tulerunt Dominum, 6 voc. 1566[b], 6. — 1568, 13 in 1579, I. 16. — 1580[b], 10. — 1604, 338.

Congregati sunt inimici, 5 voc. 1597, 14. — 1604, 289.

Con lei fusz' io da che si parte, 5 voc. 1555, 17. — 1576[a] Ausg. 1582 fol. 76.

Con lei stell' et col sol lega, 5 voc. 1570[a], 22, ist der 2. Thl. zu „Del auro crin".

Conserva me Domine, 2. p. Sancti qui sunt in terra, 6 voc. 1594, 29.

Consolamini popule, Lectio matutina II. in 5 Abthlg., 4 voc. 1573[a], IV. pars.

Consurge induere, Lectio matut. III. in 4 Abthlg., 4 voc. 1573[a], IV. pars.

Conveniens homini est, 6 voc. 1585[b], 22. — 1604, 394.

Cosi cor mio vogliate le diceva, 4 voc. 1587, 2.

Cosi talhor benche profane, 7 voc. 1595, 6.

Creator omnium Deus, 6 voc. 1556, 30. — 1566[a], 17. — 1568, 25 in 1579, I. 30. — 1604, 348.

Credidi propter, 2. p. Vota mea Domino, 5 voc. 1569, 6. — 1571[a], 5. — 1580, 11. — 1582[e], 43. — 1604, 256.

Croire leger, et soudain, 4 voc. 1578[k], 4.

Crudel a cerba inesorabit morte, 5 voc. 1555, 12.

Cum essem parvulus, 2. p. Nunc cognosco, 6 voc. 1582[d], 6. — 1588, 44. — 1604, 388.

Cum invocarem, 2. p. Sacrificate, 3 voc., 3. p. Signatum est, 6 voc. 1570[b], 15. — 1580[a], 26. — 1582[e], 78. — 1604, 431.

Cum natus esset Jesus, 2. p. At illi dixerunt, 4 voc., 3. p. Et ecce stella, 6 voc. 1566[b], 2. — 1568, 4 in 1579, I. 4. — 1580[b], 3. — 1604, 326.

Custodi me Domine, 4 voc. 1585[c], 17. — 1604, 134.

D'amour me va tout au rebours, 5 voc. 1571[c], 12.

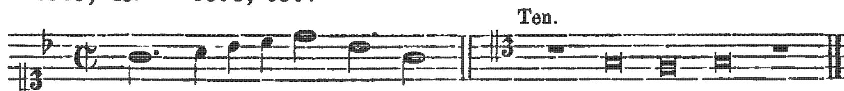
Daniel geworffen war, zur grossen Löwen schar, 4 voc. 1583, 10.

Daniels knaben drey, ist Gott gestanden bey, 4 voc. 1583, 9.

Da pacem Domine, 6 voc. 1568, in der Ausgabe von 1579, I. 31. — 1576[a], Ausg. 1582 fol. 89. — 1604, 349:



Da pacem Domine, 6 voc. 1556, 31. — 1566[a], 18. — 1582[d], 5. — 1588, 43. — 1604, 350:



Da pater antiquae verum, 5 voc. 1569, 2. — 1571[a], 2. — 1582[e], 21. — 1604, 184.

Da poi che sort' eid (?), Madrig., 5 voc. 1584[a], 17.

Darumb, o frommer Christ, 4 voc. 1583, 11.

Das sawer tranck macht mich im leib kranck (untergelegter Text), 4 voc. 1582 fol. 27.

Das volck von Israel, verfolgt Pharao, 4 voc. 1583, 5.

Decantabat populus, 7 voc. 1568 in der 2. Ausg. von 1579, I. 47. — 1604, 479.

De ce malheur tu-as la conoissance, 4 voc. 1576[a], 33 (dasselbe wie „Si du mal' heur vous aviez cognoissance).

Deficiat in dolore, 6 voc. 1594, 4. — 1604, 424.

Deh lascia anima homai, 4 voc. 1587, 5.

Deh perche, 2. p. Dunque fin ver, Madrig., 5 voc. 1584[a], 16.

Del auro crin de la Tassinia, 2. p. Con lei stell' et col, 5 voc. 1570[a], 21.

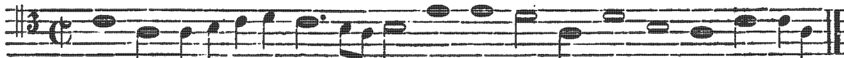
De l'eterne tue sante, 2. p. Per questo alti misteri, 5 voc. 1585, 1.

Del freddo rheno a la sinistrariva, Canzon, 4 voc. 1555[a], 1. — 1560, 4.
2. stanza, Ch'il crederà.
3. „ Rottava (Rotava) et è pur ver.
4. „ Si fe cristallo (christallo).
5. „ Ed io qual fui.
6. „ Hor sur la nuda terra.

Delitiae Phoebi (Phebi, Phaebi) musarum, 5 voc. 1556, 4. — 1566[a], 3. — 1568[a] 22 in 1579, II. 25. — 1576[a] Ausg. 1582 fol. 82. — 1604, 311.

De ore prudentis, 5 voc. 1566, 7. — 1568ª, 12 in 1579, II. 14. — 1604, 220.
De plusieurs choses Dieu, 5 voc. 1571ᶜ, 15.
De plusieurs vices Dieu nous garde, 5 voc. 1576ª Ausg. 1582 fol. 69.
De profundis clamavi ad te Domine, Ps. VI poenit., 5 voc. 1584.
Descendit sicut pluvia, 2. p. Coram illo procident, 5 voc. 1571ᵇ, 16. — 1582ᵉ, 67. — 1604, 162.
Dessus le marchè D'arras, 6 voc. 1584ª, 29. — 1590, 10.
Der diss Lied hat gemacht, 4 voc. 1583, 12.
Der Herr erhöre deine wort, 3 Stim. 1588ª, 19.
Der König wird sein wolgemut, 2. Thl. Du hast jm geben unbeschwert, 3. Thl. Dann eh ers hat begert von dir, 6 voc. 1590, 8.
Der Meye der Meye bringt uns der blümlein vil, 5 voc. 1572, 7. — 1583ª, 19.
Der starcke Gott im, 3 Stim. 1588ª, 49.
Der tag der ist so freudenreich, 5 voc. (Melodie im Tenor n. Köphl 1543 u. Babst 1545.) 1572, 5. — 1583ª, 7.
Der Wein der schmeckt mir also wol, 5 voc. 1567ª, 5. — 1583ª, 12.
Der Welte pracht ich hoch geacht, 5 voc. 1576, 16. — 1583ª, 29.
D'eternelle liesse, si mon coeur, 5 voc. 1576ª, 81 (dasselbe wie Ou t'attend ta maistresse).
De te servir ne me veux, 4 voc. 1576ª, 54:

Ten.



De tout mon coeur, 5 voc. 1564ª, 17. — 1570ᶜ, 51. — 1576ª, 64. — 1578ᶜ, 11. — 1592, 29.
Deus canticum novum cantabo, 2. p. Quia delectasti me, 5 voc. 1566, 11. — 1568ª, 15 in 1579, II. 17. — 1571ª, 4. — 1604, 248.
Deus in adjutorium meum, 6 voc. 1582ᵈ, 26. — 1588, 58. — 1604, 456.
Deus iniqui insurrexerunt, 6 voc. 1594, 19. — 1604, 446.
Deus in nomine tuo, 2. p. Ecce enim Deus adjuvat, 4 voc. 1568ª, 43 in 1579, II. 52. — 1569ª, 6. — 1580, 1. — 1604, 111.
Deus judex justus, 2. p. Et in eo patavit, 5 voc. 1571ᵇ, 12. — 1582ᵉ, 52. — 1604, 266.
Deus meus in simplicitate, 6 voc. 1582ᵈ, 24. — 1588, 56. — 1604, 455.
Deus misereatur nostri, 8 voc. 1566ᵇ, 13. — 1568, 44 in 1579, I. 55. — 1604, 500.
Deus noster refugium, 5 voc. 1566, 14. — 1568ª, 16 in 1579, II. 18. — 1571ª, 12. — 1604, 279.
Deus qui bonum vinum, 4 voc. 1570ᶜ, 15. — 1576ª, 60. — 1578 f. 5. — im Magnum opus 1604 Nr. 140 mit verändertem Texte: „Deus, qui non vis mortem“.
Deus qui non vis mortem, 4 voc. 1604, 140 (ist derselbe Gesang wie: „Deus qui bonum vinum“).

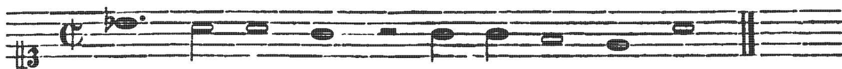
Deus qui sedes super thronum, 5 voc. 1562, 5. — 1582e, 26. — 1604, 253.
Deus tu conversus vivificabis, 5 voc. 1582c, 20. — 1588, 35. — 1604, 262.
Deus tu scis insipientiam meam, 3 voc. 1577a, 5. — 1604, 35.
De vous servir, 4 voc. 1578 fol. 16 im 10. Buche.
Dextera Domini fecit, 4 voc. 1585c, 31. — 1604, 89.
Dhe sol che sei si chiaro, 4 voc. 1570a, 8.
Dicesi che la morte, 5 voc. 1563, 7.
Dic mihi quem portas, 8 voc. 1570c, 103. — 1604, 488.
Die Fassnacht ist ein schöne zeit, 5 voc. 1567a, 3. — 1583a, 11.
Die gnad kombt oben her, 4 voc. 1583, 2.
Die thoren sprechen wol, 3 Stim. 1588a, 13.
Dieu nous doit en consience, 5 voc. 1576a, Ausg. 1582 fol. 68.
Dieu tout puissant, Seigneur, 5 voc. 1576a, 86 (gleicher Tonsatz wie „O jeune archer qui n'as", der 2. Thl. zu „O foible esprit chargé").
Die welt vnd all jhr reichthumb, 3 Stim. 1588a, 23.
Die zeit so jetzt vorhanden ist, 5 voc. 1567a, 6. — 1583a, 10.
Diligam te Domine, 3 voc. 1577a, 18. — 1604, 39.
Diligam te Domine fortitudo, 6 voc. 1594, 28. — 1604, 436.
Diliges proximum tuum, 2. p. Quoniam qui talia, 2 voc., 3. p. Fructus autem spiritus, 4 voc. 1582b, 31. — 1588, 19. — 1604, 67.
Dilige solitudinem, 5 voc. 1604, 219.
Di moi mon cueur quelle sera ma vie, Dialog., 8 voc. 1573, 27.
Di persona era tanto ben formata, 4 voc. 1573, 19.
Di qua di la, Madrig., 5 voc. 1584a, 18.
Di terrana armonia, Madrig., 5 voc. 1584a, 19.
Divin amour, qui eschauffe, 5 voc. 1576a, 82 (derselbe Tonsatz wie „Ardant amour souvent").
Dixi custodiam vias meas, 8 voc. 1604, 502.
Dixi ergo in corde meo, 2. p. Possedi servos, 3. p. Et omnia, 5 voc. 1585a, Nr. 2—4. — 1604, 238.
Dixit Dominus Domino meo, 8 voc. 1570b, 21. — 1582e, 84. — 1604, 499.
Dixit Joseph, 2. p. Nunciaverunt Jacob, 6 voc. 1568 in der 2. Ausg. von 1579, I. 6. — 1580b, 5. — 1604, 389.
Dixit Martha ad Jesum, 9 voc. 1604, 510.
Dominator Domine coelorum, 5 voc. 1571b, 17. — 1582e, 68. — 1604, 187.
Domine ad adjuvandum me festina, 4 voc. 1585c, 24. — 1604, 107.
Domine clamavi ad te, 2. p. Cum hominibus, 3 voc., 3. p. Dissipata sunt ossa mea, 5 voc. 1573a, 8. — 1604, 281.
Domine convertere et eripe, 4 voc. 1585c, 2. — 1604, 98.
Domine da nobis auxilium, 6 voc. 1585b, 15. — 1604, 423.
Domine deduc me, 2. p. Sepulchrum patens, 6 voc. 1566b, 3. — 1568, 5 in 1579, I. 5. — 1580b, 6. — 1604, 425.
Domine Deus fortissime, 5 voc. 1585a, 7. — 1604, 232.
Domine Deus meus, 3 voc. 1577a, 16. — 1604, 32.

Domine Deus salutis meae, 4 voc. 1585^{c}, 19. — 1604, 136.
Domine Dominus noster, 6 voc. 1568 in der 2. Ausg. von 1579, I. 45. — 1576^{a}, Ausg. 1582 fol. 89. — 1604, 430.
Domine exaudi orationem meam, Ps. V. poenit., 5 voc. 1584.
Domine exaudi orationem meam, Ps. VII. poenit., 5 voc. 1584.
Domine exaudi orationem meam, 4 voc. 1585^{c}, 25. — 1604, 108.
Domine fac mecum, 4 voc. 1585^{c}, 8. — 1604, 118.
Domine in auxilium meum, 4 voc. 1585^{c}, 20. — 1604, 137.
Domine Jesu Christe pastor, 5 voc. 1585^{a}, 11. — 1604, 210.
Domine Jesu Christe, 2. p. Averte Domine, 5 voc. 1582^{e}, 15. — 1588, 32. — 1604, 186.
Domine labia mea aperies, 4 voc. 1585^{c}, 10. — 1604, 120.
Domine, ne in furore tuo arguas me, Ps. I. poenit., 5 voc. 1584. — 1584^{a}, 19 mit italienischem Text.
Domine, ne in furore tuo arguas me, Ps. III. poenit., 5 voc. 1584.
Domine non est exaltatum, 2. p. Sicut ablactatus est, 3 voc. 1577^{a}, 2. — 1604, 31.
Domine non est exaltatum, 2. p. Sicut ablactatus est, 5 voc. 1556, 10. — 1566^{a}, 7. — 1568^{a} in der 2. Ausg. von 1579, II. 5. — 1604, 246.
Domine non est exaltatum, 2. p. Sicut ablactatus est, 6 voc. 1585^{b}, 8. — 1604, 447.
Domine probasti me, 2. p. Ecce Domine, 5 voc. 1556, 21. — 1566^{a}, 10. — 1568^{a}, 5 in 1579, II. 8. — 1571^{a} in der 2. Ausg. von 1572, 36. — 1604, 259.
Domine quando veneris, 4 voc. 1555^{a}, 18. — 1565, andere Ausgabe von 1566, 26. — 1568^{a} 49 in 1579, II. 64. — 1569^{b}, 1. — 1580^{a}, 1. — 1588^{b}, 24. — 1604, 144.
Domine quid multiplicati, 6 voc. 1582^{d}, 10. — 1588, 47. — 1604, 445.
Domine quid multiplicati sunt, 2. p. Ego dormivi, 12 voc. 1604, 515.
Domine vivifica me, 4 voc. 1582^{b}, 25. — 1588, 14. — 1604, 129.
Dominus mihi adjutor, 2. p. Bonum est confidere in Domino, 6 voc. 1566^{b}, 10. — 1568, 17 in 1579, I. 20. — 1580^{b}, 7. — 1604, 434.
Dominus scit cogitationes, 5 voc. 1556, 23. — 1566^{a}, 12. — 1568^{a} 7 in 1579, II. 10. — 1604, 278.
Domine secundum actum meum, 4 voc. 1573, 3. — 1580^{a}, 5. — 1582^{e}, 3. — 1604, 96.
D'ou vient cela, Seigneur, 5 voc. 1576^{a}, 74 (gleicher Tonsatz wie „Que gaignes-vous à vouloir“).
Drauff hat Gott gesandt, Judith, 4 voc. 1583, 8.
Du corps absent le ceur (coeur), 4 voc. 1564, 14. — 1570, 2. — 1570^{c}, 24. — 1576^{a}, 14. — 1578e, 6.
Du font de ma pensée, 4 voc. (Im Tenor die Melodie des 130. französischen Psalm.) 1564, 4. — 1570, 4. — 1576^{a}, 23. — 1578 fol. 12 im 10. Buche.
Dulces exuviae, 5 voc. 2. p. Urbem praeclaram, 6 voc. 1570^{c}, 89.

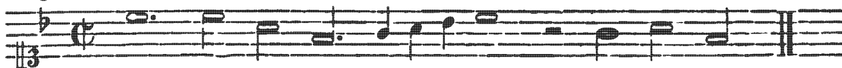
90 (nicht mit pars 2 bez.). — 1576ª, Ausg. 1582 fol. 81 (mit pars 1 und 2 bez.). — 1604, 305.
Dulci sub umbra sirium, 5 voc. 1597, 22. — 1604, 302.
Du monde vain, qui me, 5 voc. 1576ª, Ausg. 1582 fol. 65.

Ecce nunc benedicite, 7 voc. 1604, 484.
Ecce quam bonum, 8 voc. 1604, 503.
Ecce Maria genuit, 2. p. Ecce Agnus Dei, 5 voc. 1568ª 38 in 1579, II. 45. — 1580ª, 18. — 1604, 164.
Ecco che pur vi lasso, e lasso questi colli, 5 voc. 1587, 8.
Ecco la nimph' ebraica, 4 voc. 1581ᵇ, 2.
Edite Caesareo Bojorum, 2. p. Obscura sub nocte, 8 voc. 1568, 42 in 1579, I. 51. — 1570ᶜ, 102. — 1604, 490.
Ego cognovi quod erit tonum, 6 voc. 1594, 6. — 1604, 380. — 1604, 380.
Ego dixi Domine, miserere mei, 2. p. Convertere Domine, 3 voc. 1577ª, 12. — 1604, 42.
Ego sum pauper et dolens, 2. p. Laudabo nomen Dei, 3 voc. 1577ª, 6. — 1604, 37.
Ego sum panis vivus, 5 voc. 1582ᶜ, 4. — 1588, 24. — 1604, 180.
Ego sum pauper et dolens, 5 voc. 1582ᶜ, 25. — 1588, 39. — 1604, 284.
Ego sum qui sum, 2. p. Ego dormivi, 6 voc. 1570ᵇ, 9. — 1582ᶜ, 75. — 1604, 337.
Ego sum resurrectio et vita, 3 voc. 1577ª, 3. — 1604, 26.
Ein Esel und das Nussbaum holtz, 4 voc. 1573, 7.
Ein guten Rath wil geben ich, 2. Thl. In Glück und frewd, 6 voc. 1590, 1.
Ein guter Wein ist lobens werd, 5 voc. 1576ª, 19. — 1583ª, 40.
Ein Körbelmacher in eim dorff in Schwabenland, 6 voc. 1590, 7.
Einmal gieng ich spatzieren, 2. Thl. Ich sprach, o Fraw mein hertz das, 3. Thl. Die Fraw gantz höflich antwort, 4. Thl. So danck ich Gott, 5 voc. 1572, 15. — 1583ª, 41.
Ein meidlein zu dem brunnen gieng, 2. Thl. Das Meidlein het, 5 voc. 1572, 11. — 1583ª, 28.
Elle perit ma chair, 5 voc. 1576ª, 88 (dasselbe wie „Elle s'en va de moy").
Elle s'en va de moy le mieulx, 5 voc. 1560ª, 15. — 1570ᶜ, 67. — 1578ᵇ, 14. — 1592, 36.
Emendemus in melius, 5 voc. 1571ᵇ, 2. — 1582ᶜ, 23. — 1604, 218.
En ce monde où l'on ne voit, 4 voc. 1576ª, 21 (derselbe Tonsatz wie „En un lieu ou l'on ne voit").
En espoir vis et crainte, 4 voc. 1555ª, 13. — 1560ª, 2. — 1570ᶜ, 23. — 1576ª, 19. — 1578, 2.
En m'oyant chanter quelque fois, 4 voc. 1564, 16. — 1570, 3. — 1570ᶜ, 44. — 1576ª, 36. — 1578ᶠ, 4. — 1592, 22.
E non fu il pianto suo, 7 voc. 1595, 11.

En un chasteau ma dame, 4 voc. 1570[c], 7. — 1578[a], 7.
En un lieu, ou l'on ne voit, 4 voc. 1564, 11. — 1564[a], 6. — 1570[c], 36. — 1578[f], 2. — 1592, 18.
Ergo rex vivat, 8 voc. 1604, 487.
Eripe me de inimicis meis, 4 voc. 1573, 5. — 1582[e], 2. — 1585[c], 6. — 1604, 84:



Eripe me de inimicis, 4 voc. 1604, 116:



Erzürn dich nit o frommer Christ, 5 voc. (Melodie im Tenor nach Köphl 1537). 1572, 3. — 1583[a], 9.
E sarebbe hora, 5 voc., 2. Theil von „O tempo, o ciel", 1585, 6.
Es jagt ein Jeger vor dem holtz, 5 voc. 1572, 12. — 1583[a], 24.
Es sind doch selig alle die, 5 voc. (Melodie im Tenor nach Köphl 1537). 1572, 8. — 1583[a], 6.
Es thut sich als verkeren zu diser letzten zeit, 4 voc. 1573, 10.
Est-il possible à moy, 5 voc. 1560[a], 11. — 1570[c], 68. — 1578, 14. — 1592, 36.
Est-il possible en ce monde, 5 voc. 1576[a], 87 (gleicher Tonsatz wie „Est-il possible à moy").
Estote ergo misericordes, 7 voc. 1568 in der 2. Ausg. von 1579, I. 49. — 1604, 478.
Es zeugen dess Gottlosen, 3 Stim. 1588[a], 35.
Et d'ou venés (venez) vous madame, 5 voc. 1564[a], 14. — 1570[c], 58. — 1578[d], 12. — 1592, 32.
Et exultavit spiritus meus, Magnificat. Siehe das thematische Verzeichniss der „Magnificat" unter dem Buchstaben M.
Et io qual fiu restai, 4 voc. 1555[a], 4.
E vago d'incontrar, 7 voc. 1595, 14.
Evehor invidia pressus, 2. p. Rumpere livor edax, 5 voc. 1582[c], 23. — 1588, 38. — 1604, 304.
Evro gentil se d'amoroso, 2. p. Et in sembiante, 5 voc. 1559, 12.
Exaltabo te Domine, 4 voc. 1582[b], 23. — 1588, 12. — 1604, 115.
Exaltabo te Domine, 2. p. Domine eduxisti, 6 voc. 1594, 28. — 1604, 451.
Exaudi Deus orationem, 4 voc. 1585[c], 4. — 1604, 100.
Exaudi Deus orationem meam, 2. p. Contristatus sum; 3 voc. 1577[a], 8. — 1604, 41.
Exaudi Domine preces, 5 voc. 1573[a], 16. — 1604, 265.
Exaudi Domine vocem meam, 2. p. Ne avertas faciem tuam, 5 voc. 1562, 9. — 1571, 4. — 1582[e], 30. — 1604, 247.
Exaudi me Domine, 3 voc. 1577[a], 7. — 1604, 38.

Expectans expectavi Dominum, 4 voc. 1585^{c}, 26. — 1604, 124.
Expectatio justorum laetitia, 2 voc. 1577, 5. — 1604, 5.
Exultate justi in Domino, 4 voc. 1568^{a}, 46 in 1579, II. 56. — 1604, 92.
Exurgat Deus, 4 voc. 1604, 91.
Exurgat Deus, 5 voc., 2. p. Cantate ei, 4 voc., 3. p. Deus in loco sancto, 5 voc. 1573^{a}, 9. — 1604, 273.
Exultet coelum mare, 5 voc. 1571^{b}, 13 (fehlt in den Ausg. von 1578 und 1584). — 1582^{e}, 53. — 1604, 158.

Factus est Dominus firmamentum, 4 voc. 1585^{c}, 15. — 1604, 132.
Fallax gratia et vana, 4 voc. 1573, 4. — 1582^{e}, 4. — 1604, 81.
Feci judicium et justitiam, 5 voc. 1582^{c}, 7. — 1588, 26. — 1604, 276.
Femme qui demande, 5 voc. 1576^{a}, Ausg. 1582 fol. 56; ist der 2. Thl. zu „Parens sans amis“.
Fertur in conviviis vinus, 4 voc. (mit den Abtheilungen: Volo inter omnia. Potatores incliti. Meum est propositum. En (Et) plusquam diligo, 4 voc.). 1569^{b}, 12. — 1570^{c}, 39. — 1568^{a}, 2. Ausg. von 1579, II. 67. — 1578^{d}, 1. — In 1604 Nr. 141 lauten die Texte anders: Volo nunquam; Potatores nequeunt; Horum est propositum; Hyplusquam ecclesiam:

Disc.

Fiera stella s'el ciel ha forza, 2. p. Ma tu prendi, 5 voc. 1555, 14.
Fili quid fecisti nobis, 5 voc. 1568^{a} in der 2. Ausg. von 1579, II. 40. — 1604, 215.
Flemus extremos, 2. p. Regiam Christi, 6 voc. 1604, 465.
Fleur de quinz' ans, 4 voc. 1564, 5. — 1570^{c}, 14. — 1576^{a}, 2. — 1578^{e}, 4. — 1592, 10.
Forte soporifera ad Baias, 5 voc. 1568^{a} 39 in 1579, II. 40. — 1570^{c}, 93. — 1604, 315.
Fratres gaudete, 2. p. Petitiones vestrae, 6 voc. 1585^{b}, 16. — 1604, 396.
Fratres nescitis, 6 voc. 1594, 22. — 1604, 395.
Fratres qui gloriatur, 6 voc. 1604, 405.
Fratres sobrii estote, 4 voc. 1569^{b}, 12. — In der 2. Ausgabe von 1568^{a} (1579, II) Nr. 70. — 1604, 73.
Frau ich bin euch von hertzen holt, 5 voc. 1567^{a}, 14. — 1583^{a}, 31.
Fremuit spiritu Jesus, , 2. p. Videns Dominus, 6 voc. 1556, 24. — 1566^{a}, 14. — 1568 in der 2. Ausg. von 1579, I. 28. — 1580^{b}, 13. — 1604, 378.
Frölich und frey, nit frech darbey (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 18.
Frölich und frey, on alle rew, 5 voc. 1576, 17. — 1583^{a}, 30.
Frölich zu sein ist mein manier, 2. Thl. Wer frisch will sein der sing mit mir, 5 voc. 1567^{a}, 17, 18. — 1583^{a}, 39.
Fulgebunt justi sunt sicut lilium, 2 voc. 1577, 11. — 1604, 11.
Fuyons de vices le jeu, 4 voc. 1576^{a}, Ausg. 1582 fol. 25.

Fuyons tous d'amour le jeu, 4 voc. 1564, 10. — 1570, 5. — 1570^{c}, 34. — 1578^{d}, 12. — 1592, 15.

Gallans qui par terre, 4 voc. 1578^{n}, 4. — 1584^{a}, 7.

Gaudent in coelis, 4 voc. 1573^{a}, 1. — 1604, 76.

Genuit puerpera regem, 6 voc. 1594, 23. — 1604, 331.

Già mi fu col desir, si dolce il pianto, 5 voc. 1555, 4.

Giovanne donna il suo bel volto, 7 voc. 1595, 5.

Gloriamur in tribulationibus, 6 voc. 1604, 412.

Gloria patri et filio, 6 voc. 1568, 32.

Gott ist, auff den wir, 3 Stim. 1588^{a}, 45.

Gott ist mein schutz, wann mich die feind (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 2.

Gott nimbt und geit zu jeder zeit, 5 voc. 1576, 9. — 1583^{a}, 21.

Gratia sola Dei, 5 voc., 2. p. Legitimo ergo nihil, 4 voc., 3. p. Res mira ignoti, 6 voc. 1569, 13. — 1571^{a}, 13. — 1582^{e}, 60. — 1604, 151.

Gratia summi Dei nunc (Epithalamium), 4 voc. (voce pari). 1576^{a}, 51. Im Magnum opus umgeändert in „Qui regit astra, tibi det", Nr. 142.

Gressus meos dirige, 4 voc. 1585^{a}, 14. — 1604, 123.

Gross angst vnd not thut mich armen beschweren (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 12.

Gross ist der Herr, 3 Stim. 1588^{a}, 47.

Guarda 'l mio stat' a le vaghezze, 5 voc. 1555, 2.

Guerir ma douleur mon mal, 4 voc. 1578^{n}, 4. — 1584^{a}, 5.

Gunst geht für gspunst (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 17.

Gustate et videte, 2. p. Divites eguerunt et esurierunt, 5 voc. 1556, 16. — 1566^{a}, 4. — 1571, 21. — 1568^{a} in der 2. Ausg. von 1579, II. 20. — 1604, 181.

Haec est vera fraternitas, 6 voc. 1585^{b}, 10. — 1604, 371.

Haec quae ter triplici, 3 voc. 1577^{a}, 1. — 1604, 25.

Hai lucia, 4 voc. 1581^{b}, 7.

Halt mich o Herr, 3 Stim. 1588^{a}, 15.

Haste-toi de me faire, 4 voc. 1576^{a}, 5 (dasselbe wie „Hastez vous de me faire").

Ha(s)tez vous de me faire grace, 4 voc. 1570, 6. — 1570^{c}, 35. — 1578^{g}, 5. — 1592, 16.

Hei, siehe „Heu".

Helas j'ay sans mercy, Chans., 5 voc. 1584^{a}, 25. — 1592, 39.

Helas mon Dieu tu me fais, 5 voc. 1571^{c}, 9. — 1576^{a}, 98.

Helas que jour seray-je, 4 part. 1560^{a}, 7. — 1564, 6. — 1570^{c}, 4. — 1578, 6. — 1592, 7.

Helas quel jour aurai-je, 4 voc. 1576^{a}, 34 (gleicher Tonsatz wie „Helas que jour seraiy-je").

Heroum soboles, amor orbis, 6 voc. 1556, 25. — 1566^{a}, 15. — 1568, 24 in 1579, I. 29. — 1570^{c}, 96. — 1576^{a}, Ausg. 1582 fol. 86. — 1604, 321.

Herr der du meine stercke bist, 3 Stim. 1588^{a}, 17.
Herr Gott mein hort, 3 Stim. 1588^{a}, 27.
Herr Jesu Christ der du bist (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 3.
Heu (Hei) mihi Domine, 5 voc. 1556, 12. — 1566^{a}, 6. — 1571^{a}, 3. — 1568^{a} in der 2. Ausg. von 1579, II. 6. — 1604, 251.
Heu quantus dolor et turbatis, 5 voc. 1562, 6. — 1582^{e}, 27. — 1604, 303.
Heu quis armorum furor, 2. p. Jam satis longo rabies, 6 voc. 1594, 20. — 1604, 466.
Heu quos dabimus, 2. p. Mens male conscia, 7 voc. 1604, 485.
Heureux qui met en Dieu, 4 voc. 1578^{k}, 2.
Hierauff sey nun gepreist, 4 voc. 1583, 13.
Hierusalem plantabis vineam, 2. p. Gaude et laetare, 5 voc. 1562, 3. — 1571, 3. — 1582^{e}, 18. — 1604, 155.
Hilff lieber Herr, 3 Stim. 1588^{a}, 11.
Hilff uns o Herr durch deinen Son (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 15.
Hispanium ad coenam, 2. p. Mox importuno, 5 voc. 1569, 9. — 1571^{a}, 17 (fehlt in der Ausg. von 1572). — 1582^{e}, 66. — 1604, 313.
Hodie completi sunt, 2. p. Misit eos, 6 voc. 1582^{d}, 22. — 1588, 55. — 1604, 341.
Hört zu ein newes gedicht, 5 voc., 2. Thl. So findt man gülden, 3. Thl. Der gwinnen will den krantz. 1576, 18—20. — 1583^{a}, 37.
Hola Caron, nautonnier infernal, Dialogue à 8 part. 1571^{c}, 17. — 1592, 45.
Homo cum in honore esset, 6 voc. 1566^{b}, 8. — 1568, 15 in 1579, I. 18. — 1604, 393.
Homo natus de muliere, Lectio V. in 3 partib., 4 voc. 1565, V. — 1573^{a}, IV. pars. — 1582^{e}, XI.
Homo natus de muliere, Lectio V. in 2 part., 4 voc. 1582^{b}, V. — 1588, V.
Honorabile est inter omnes, 4 voc. 1582^{e}, 5. — 1604, 70.
Hor ch'a l'arbergo del monton, 6 voc. 1587, 23.
Hora per far le mie dolcezz' amare, 5 voc., ist der 2. Thl. von Io son si stanco.
Hor qui son lasso e voglio, 5 voc. 1555, 6.
Hor su la nuda, 4 voc. 1555^{a}, 4.
Hor vi riconfortate, 5 voc. 1585, 10.
Hor vi riconfortate in vostre, 6 voc. 1584^{a}, 30. — 1592, 43.
Huc ades, ô Erneste, 2. p. Sic Erneste Ducum, 6 voc. 1585^{b}, 19—20. — 1604, 317.
Huc me sydereo, 2. p. Punguentum capiti, 3 voc., 3. p. De me solus amor, 6 voc. 1568, 31 in 1579, I. 37. — 1604, 334.
Huc quos dabimus, 2. p. Mens male conscia, 6 voc. 1604, 467.

Ich armer Mann, was hab ich than, 5 voc. 1576, 2. — 1583^{a}, 15.
Ich armes Weib, hab meinen leib, 2. p. Bald ich von geld, 3. p. Wann ich dann sag, 4. p. Nun wers vmb mich, 4 voc. 1583, 29—32.

Ich hab dich lieb das weist du, 2. Thl. Und wann du freundlich bist bey mir, 5 voc. 1572, 14. — 1583^{a}, 23.

Ich hab ein Mann, der gar nichts kan, als essen, 2. p. Wann er auffsteht, 3. p. Nach dem Frümal, 4. p. Umb fünffe hin, 4 voc. 1583, 25—28.

Ich harr auff Gott, 3 Stim. 1588^{a}, 39.

Ich rüff zu dir Herr Jesu Christ, 5 voc. 1567^{a}, 2. — 1583^{a}, 2. (Tenor = Babst 1545.)

Ich ruff zu dir mein Herr und Gott, 2. Thl. Wenn der Herr, 3. Thl. Ich harr auff Gott, 4. Thl. Mein Hoffnung steht, 6 voc. 1590, 2.

Ich ruff zu dir, hilff mir o trewer Gott (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 1.

Ich sprich wann ich nit leuge, 5 voc. 1576, 21. — 1583^{a}, 38.

Ich waiss mir ein meidlein hübsch vnd fein, 4 voc. 1583, 23.

Ich weiss ein hübsches Frewelein, 5 voc. 1572, 13. — 1583^{a}, 25.

Ich will auss gantzem hertzen, 3 Stim. 1588^{a}, 9.

Ich will dich Herr gebürlich, 3 Stim. 1588^{a}, 29.

Ich wil Gott unauffhörlich, 3 Stim. 1588^{a}, 33.

Id, quid? fit, sit, Wie kan ich dirs abschlagen (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 26.

Il estoit une religieuse, 4 voc. 1570^{c}, 32. — 1578 f. 1.

Il grave de l'età ch'a sempre, 2. p. Alma tu ch' el furor sdegni, 6 voc. 1587, 15.

Illumina oculos meos, 4 voc. 1604, 63.

Illustra faciem tuam, 2. p. Quam magna multitudo, 5 voc. 1562, 18. — 1571, 13. — 1582^{e}, 51. — 1604, 269.

Il magnanimo Pietro che giuvato havea, 7 voc. 1595, 1.

Il n'y a que douleur, 5 voc. 1576^{a} Ausg. 1582 fol. 51.

Il tempo passa e l'hore, 5 voc. 1570^{d}, 5.

Im Land zu Wirtenberg so gut, 2. Thl. Da das der Herr des Weins ersah, 3. Thl. Der Richter lacht und sprach, 5 voc. 1567^{a}, 8, 9, 10. — 1583^{a}, 18.

Im Mayen hört man die Hanen kreen, 5 voc. 1567^{a}, 11. — 1583^{a}, 26.

Immitet Angelus Domini, 4 voc. 1582^{b}, 30. — 1588, 18. — 1604, 112.

Improperium expectavit cor meum, 4 voc. 1585^{c}, 5. — 1604, 101.

Impulsus eversus sum, 2. p. Vox exultationis, 5 voc. 1582^{c}, 5. — 1588, 25. — 1604, 274.

In Domine benignus es, 2. p. Respice me, 5 voc. 1568^{a}, 31.

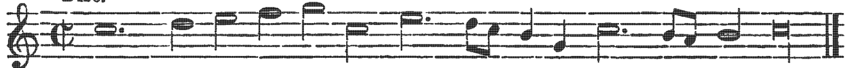
Inclina Domine aurem, 4 voc. 1555^{a}, 17. — 1568^{a}, 48 in 1579, II. 59. — 1569^{b}, 4. — 1588^{b}, 9. — 1604, 104.

Inclina Domine aurem tuam, 9 voc. 1565, a. Ausg. von 1566, 25. — 1604, 511.

In conspectu angelorum, 8 voc. 1570^{b}, 22.

In convertendo Dominus, 2. p. Convertere Domine, 8 voc. 1568, 43 in 1579, I. 52. — 1568^{b}, 13.

In convertendo Dominus, 2. p. Jam lucis orto sidere, 3. p. Ut cum dies abcesserit, 8 voc. 1604, 508.
In dedicatione templi, 6 voc. 1594, 15. — 1604, 403.
In Deo salutare meum, 2. p. Sperate in eo, 6 voc. 1573ª, 18. — 1604, 452.
Indi gl'acuti strale, 4 voc. 1570ª, 17, ist der 2. Thl. zu „Vienni dolc' Hymineo".
In dubbio di mio stato, 4 voc. 1560ª, 10 (fehlt in der Ausg. 1566). — 1564, 4.
Infelix ego omnium, 2. p. Solus igitur Deus, 4 voc., 3. p. Ad te igitur, 6 voc. 1566ᵇ, 11. — 1568, 18 in 1579, I. 21. — 1604, 354.
In hora ultima, 6 voc. 1604, 414.
In illo tempore, 6 voc. 1604, 377.
Iniquos odio habui, 2. p. Declinate a me, 4 voc. 1568ª 42 in 1579, II. 50. — 1569ª, 3 u. 4. — 1580, 4. — 1604, 93.
In me transierunt irae, 5 voc. 1562, 14. — 1571, 9. — 1582ᵉ, 40. — 1604, 263.
In monte oliveti oravi, 6 voc. 1568, 20 in 1579, I. 23. — 1604, 335.
In omnibus requiem quaesivi, 7 voc. 1568, 40 in 1579, I. 48. — 1604, 482.
In pace inidipsum dormiam, 3 voc. 1604, 47.
In principio erat verbum, 2. p. Fuit homo missus, 4 voc., 3. p. In propria venit, 6 voc. 1566ᵇ, 1. — 1568, 2. in 1579, I. 2. — 1580ᵇ, 2. — 1604, 376.
In qual parte del ciel, 2. p. Per divina bellezza indarno mira, 5 voc. 1559, 19. Ausg. I. et II. lib. von 1559, 31.
In quoscunque locos videam, 5 voc. 1597, 16. — 1604, 295.
In religione, homo purius, 6 voc. 1585ᵇ, 18. — 1604, 385.
Instrumentalsätze zu 2 Stimmen: 1577ᵇ Nr. 13—24, dieselben in 1604 Nr. 13—24.
In te Domine speravi, 2. p. Quoniam fortitudo mea, 6 voc. 1568 in der 2. Ausg. von 1579, I. 38. — 1580ᵇ, 19. — 1604, 440:





In te Domine speravi, 2. p. Quoniam fortitudo mea, 3. p. Gloria patri et filio, 6 voc. 1566ª, 19.
Intende voci orationis mea, 4 voc. 1585ᶜ, 3. — 1604, 99.
Inter natos mulierum, 5 voc. 1571ᵇ, 18. — 1582ᵉ, 71. — 1604, 204.
Inter omnes honorabile est, 4 voc. 1573, 6.
In te speravi Domine, 4 voc. 1582ᵇ, 26. — 1588, 15. — 1604, 130.
In vil trübsal und versuchung, 2. Thl. Derhalben dann nichts bessers ist, 6 voc. 1590, 6.

Io che l'età, 2. p. Ma conven che, 5 voc. 1585, 3.

Io non sapea, 5 voc. 1585, 13. — In 1587 (2. Ausg.) ist noch der 2. Thl. „Quando io penso" dabei, der in 1585 der 1. Thl. von „Vedi gli" ist.

Io son si stanco sotto il grave, 2. p. Hora per far le mie, 5 voc. 1559, 20. — Ausg. 1. u. 2. lib. von 1559, 30.

Io son si stanco, 2. p. Ma la sua voce, 5 voc. 1585, 16.

Io ti voria contar, 4 voc. 1581^{b}, 8.

Ist doch Gott gar ein freundlich mann, 4 voc. 1583, 21.

Iste flos Allemanorum, 2. p. Languor hunc, 3. p. Papa vidiatam, 4 voc. 1604, 80.

Ist keiner hier der spricht zu mir, 5 voc. 1567^{a}, 4. — 1583^{a}, 13.

Ivo piangendo i miei passati, 2. p. Sì che s'io vissi in guerra, 5 voc. 1570^{c}, 94. — 1570^{d}, 10. — 1576ª Ausg. 1582 fol. 74.

Jam lucis orto sydere, 2. p. Qui ponit aquam, 8 voc. 1568 in der 2. Ausg. von 1579, I. 54. — 1604, 508 ist als 2. Theil über „Ut cum dies abcesserit" eine andere Komposition gewählt, während der 1. Theil mit 1579 übereinstimmt, bis auf kleine Korrekturen, wie statt 𝅝 = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 oder 𝅗𝅥 = ♩ ♩.

Jam non dicam vos servos, 2. p. Accipite spiritum sanctum, 6 voc. 1604, 342.

J'attens le temps, 5 part. 1560^{a}, 25. — 1570^{c}, 55. — 1576^{a}, 68. — 1578^{l}, 15. — 1592, 30.

J'ay cherce (cherché) la science, 4 part. 1564, 8. — 1570, 7. — 1570^{c}, 25. — 1578e, 7.

J'ay de vous voir beaucoup, 4 voc. 1578^{n}, 3. — 1584^{a}, 8.

J'ay du ciel la science, 4 voc. 1576^{a}, 15 (gleicher Tonsatz wie „J'ay cherché la science").

J'aime mon Dieu et l'aimerai, 4 voc. 1576^{a}, 4 (dasselbe wie „Je l'ayme bien et l'aymeray").

J'ayme la pierre precieuse, Chans., 5 voc. 1584^{a}, 23.

Je l'ayme bien et l'aymeray, 4 voc. 1555^{a}, 14. — 1560^{a}, 8. — 1570^{c}, 12. — 1578, 5. — 1592, 9.

J'endure (un) tourment, 5 voc. 1564^{a}, 18. — 1570^{c}, 53. — 1576^{a}, 89. — 1578 f. 15. — 1592, 30. — (In 1564^{a} Ausg. 1570 und in 1592 ist noch der 2. Thl. „Mais a quel propos" dabei.)

Je ne veux plus que chanter, 5 voc. 1570, 19. — 1570^{c}, 63. — 1576^{a}, 75. — 1578 f. 12.

Je ne veulx (veux) rien qu'un baiser, 4 part. 1564, 13. — 1570^{c}, 38. — 1578^{c}, 1. — 1592, 20.

Je ne veux rien que deux mots, 4 voc 1576^{a}, 18 (dasselbe wie „Je ne veulx rien qu'un baiser").

J'espere et crain, je me tais, 2. p. Plus je me pique, 5 voc. 1571^{c}, 3. — 1576^{a} Ausg. 1582 fol. 44.

Je suis quasi prest d'enrager, 4 voc. 1570^{c}, 5. — 1578^{a}, 13.

Je suis quasi prest de mourir, 4 voc. 1576ª, 44 (gleicher Tonsatz wie „Je suis quasi prest d'enrager").

Jesu corona virginum, 2. p. Quocunque pergis virgines, 3. p. Te deprecamur, 2 voc., 4. p. Laus honor et virtus, 6 voc. 1566, 20. — 1568, 7 in 1579, I. 8. — 1604, 373.

Jesu nostra redemptio, 2. p. Inferni claustra, 3. p. Ipsa te cogat pietas, 2 voc., 4. p. Tu esto nostrum gaudium, 6 voc. 1568, 1. in 1579, I. 1. — 1580ᵇ, 4. — 1604, 339.

Je vous donne en conscience, 5 voc. 1571ᶜ, 14.

Joannes est nomen ejus, 4 voc. 1604, 77.

Joseph verkauffet ist, 4 voc. 1583, 6.

Jubilate Deo omnis terra, 4 voc. 1585ᶜ, 7. — 1604, 117.

Jubilate Deo, 2. p. Populus ejus, 6 voc. 1568, 26 in 1579, I. 32. — 1568ᵇ, 11. — 1580ᵇ, 14. — 1604, 454.

Jubilemus singuli, 2. p. Inter animalia, 6 voc. 1570ᵇ, 11. — 1582ᵉ, 76. — 1604, 327.

Junior fui et non vidi, 2. p. Declina a malo, 6 voc. 1566ᵇ, 5. — 1568, 12 in 1579, I. 15. — 1580ᵇ, 16. — 1604, 397.

Justi tulerunt spolia, 2 voc. 1577, 7. — 1604, 7.

Justorum animae in manu Dei sunt, 5 voc. 1582ᶜ, 9. — 1588, 28. — 1604, 201.

Justus cor suum tradet, 2 voc. 1577, 4. — 1604, 4.

Justus es Domine et rectum, 3 voc. 1577ª, 17. — 1604, 33.

Kein lieb noch trew ist mehr vorhanden (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 25.

Kombt her zu mir spricht Gottes Son, 5 voc. (Melodie im Ten. n. Babst 1545). 1572, 6. — 1583ª, 3.

La cortesia voi donne, 4 voc. 1555ª, 11. — 1570ª, 7. — 1578 f. 9. — 1584ª, 10. — 1592, 12.

Laetamini in Domino, und singt in dulci jubilo (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 11.

Laetatus sum, 2. p. Jerusalem quae aedificatur, 3. p. Quia illic, 4. p. Propter fratres, 3 voc. 1577ª, 4. — 1604, 34.

Laetentur coeli, 2. p. Tunc exaltabunt, 4 voc. 1569ᵇ, 10 u. 11. 2. Ausg. von 1568ª (1579, II.) Nr. 69. — 1604, 127.

La ferme foi souvent, 4 voc. 1576ª, 7 (gleicher Tonsatz wie „Ardant amour souvent").

L'alto signor dinanz'a cui, 5 voc. 1563, 1.

L'altr' hier sul mezzo giorno, 5 voc. 1555, 21.

3 Lamentationes primi Dei, 5 voc. 1585ª.

3 Lamentationes secundi Dei, 5 voc. 1585ª.

3 Lamentationes tertii Dei, 5 voc. 1585ª.

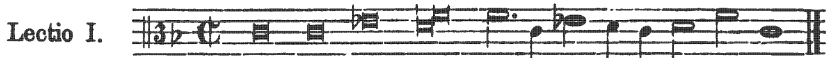
La mort est jeu pire, 4 part. 1564, 8. — 1570, 10. — 1570ᶜ, 26. — 1578ᵉ, 7.

La non vol esser, Madrig., 4 voc. 1584ª, 13.

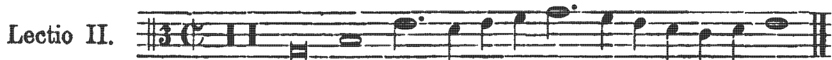
La nuict froide et sombre, 4 voc. 1576[a], 59. — 1578[h], 1.
Las je n'irai plus je n'irai pas, 5 voc. 1576, 22. — 1583[a], 42. — 1584[a], 24.
Las! me fault il tant de mal, 5 parties. 1560[a], 21. — 1570[c], 60. — 1576[a], 78. — 1578, 12. — 1592, 35.
Las voules vous qu'une personne, 4 voc. 1555[a], 12. — 1560[a], 1. — 1570[c], 1. — 1576[a], 17. — 1578, 1. — 1592, 23.
La terre (et) les eaux va buvant, 5 voc. 1564[a], 26. — 1570[c], 50. — 1578 f. 14. — 1592, 28.
La terre son Dieu va lovant, 5 voc. 1576[a], 77 (gleicher Tonsatz wie „La terre, les eaux va buvant").
Lauda anima mea Dominum, 4 voc. 1573[a], 2. — 1604, 126.
Lauda anima mea Dominum, 6 voc. 1594, 8. — 1604, 428.
Laudabit usque ad mortem, 8 voc. 1604, 501.
Lauda Hierusalem Dominum, 2. p. Qui emittet eloquium, 3. p. Emittet verbum suum, 3 voc., 4. p. Non fecit taliter, 6 voc. 1566, 27. — 1568, 3 in 1579, I. 3. — 1580[b], 9. — 1604, 437.
Lauda mater ecclesia, 5 voc. 1597, 6. — 1604, 211.
Lauda mater ecclesia, 2. p. Aegra currit, 2 voc., 3. p. Surgentem cum victoria, 6 voc. 1582[d], 11. — 1588, 48. — 1604, 375.
Laudate Dominum de coelis, 5 voc., 2. p. Laudate Dominum de terra, 5 voc., 3. p. Juvenes et virgines, 3 voc., 4. p. Laudate eum, 6 voc. 1568[a], 27 in 1579, II. 31. — 1568[b], 9. — 1571[a], 20. — 1584 Nr. 8. — 1604, 285.
Laudate Dominum omnes gentes, 6 voc. 1604, 416.
Laudate Dominum, 2. p. Magnus Dominus, 3. p. Precinite Domino, 4 voc., 4. p. Non in fortitudine, 7 voc. 1568, 41 in 1579, I. 50. — 1604, 483.
Laudate Dominum omnes gentes, 12 voc. 1604, 516.
Laudate pueri Dominum, 7 voc. 1568, 39 in 1579 I. 46. — 1604, 480.
Laudent Deum, 4 voc. 1604, 114.
Laudivi igitur laetitiam, 6 voc. 1604, 415.
L'avare veut avoir, 4 voc. 1576[a], 28 (dasselbe wie „A ce matin ce seroit").
La ver l'aurora, 5 voc. Canzone in 6 part.
2. part. Temprar potess' io' in, 5 voc.
3. „ Quante lagrime lasso, 5 voc.
4. „ Huomini e Dei solea, 5 voc.
5. „ Al' ultimo bisogna, 5 voc.
6. „ Ridon hor per le piagge, 5 voc.
1570[d], 1.
La vita fugge, et non s'arreste, 5 voc. 1563, 16. — 1564[a], 25.
Le biens du corps, et ceux, 4 voc. 1578[k], 5.

LECTIONES I—IX, 4 voc. Ausgaben 1565 (1566, 1567, 1575). — 1573ᵃ Patrocinium IV. pars. — 1582ᵉ Nr. 7—15.

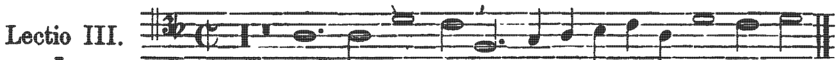
Thematisches Verzeichniss nach der Tenorstimme:

Lectio I. 

Parce mihi, domine, c. 2. p.

Lectio II. 

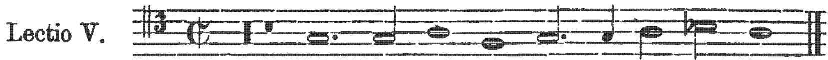
Tedet animam, c. 2. et 3. p.

Lectio III. 

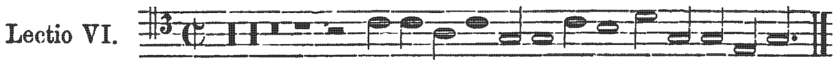
Manus tuae, c. 2. p.

Lectio IV. 

Responde mihi, c. 2. p.

Lectio V. 

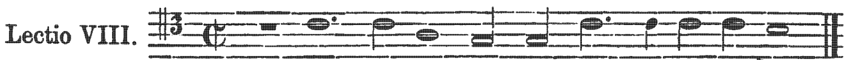
Homo natus, c. 2. et 3. p.

Lectio VI. 

Quis mihi hoc tribuat, c. 2. p.

Lectio VII. 

Spiritus meus, c. 2. et 3. p.

Lectio VIII. 

Pelli meae, c. 2. et 3. p.

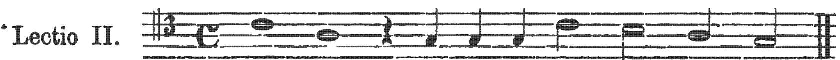
Lectio IX. 

Quare de vulva, c. 2. p.

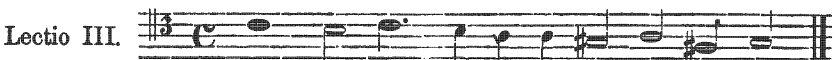
LECTIONES I—IX, 4 voc. Ausgaben 1582ᵇ und 1588.

Lectio I. 

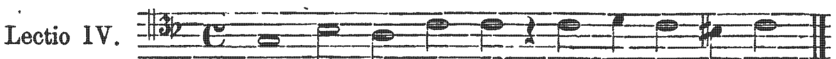
Parce mihi, Domine, c. 2. p.

Lectio II. 

Taedet, c. 2. p.

Lectio III. 

Manus tuae, c. 2. p.

Lectio IV. 

Responde mihi, c. 2. p.

Lectio V.

Homo natus, c. 2. p.

Lectio VI.

Quis mihi hoc tribuat, c. 2. p.

Lectio VII.

Spiritus meus, c. 2. p.

Lectio VIII.

Pelli meae, c. 2. p.

Lectio IX.

Quare de vulva, c. 2. p.

LECTIONES matutinae de nativitate Christi, 4 voc. I—III. 1573ª, IV. pars.

Lectio I.

Primo tempore alleniata.

Lectio II.

Consolamini popule meus.

Lectio III.

Consurge induere fortitudine.

Le departir est sans departement, 5 voc. 1564ª, 15. — 1570ᶜ, 70. — 1578ᵉ, 13. — 1592, 37.

Legem pone mihi Domine, 2. p. Da mihi intellectum, 5 voc. 1562, 17. — 1571ª, 10. — 1582ᵉ, 50. — 1604, 268.

Le monde va tout à rebours, 5 voc. 1576ª, Ausg. 1582 fol. 62.

Le peine dure, 4 voc. 1578ⁿ, 1. — 1584ª, 4.

Le Rossignol plaisant et gracieux, 5 parties. 1560ª, 16. — 1570ᶜ, 69. — 1576ª, 83. — 1578ᵇ, 15. — 1592, 39.

Le sage fils est du pere, 4 voc. 1578ᵏ, 4.

Les dez, c'est jeu pire, 4 voc. 1576ª, 38 (dasselbe wie „La mort est jeu pire").

Le tems passé je soupire, 4 voc. 1570ᶜ, 10. — 1578ᵍ, 4. — 1592, 8.

Le tems perdu je souspire, 4 voc. 1576ª, 35 (dasselbe wie „Le tems passé je souspire").

Le temps peult (peut) bien, 4 part. 1564, 9. — 1570, 11. — 1570ᶜ, 31. — 1576ª, 8. — 1578ᵈ, 11. — 1592, 17.

Levabo oculos meos, 4 voc. 1582ᵇ, 24. — 1588, 13. — 1604, 105.

Levavi oculos meos in montes, 8 voc. 1566^{b}, 14. — 1568, 45 in 1579, I. 56. — 1604, 506.

Le vertueux ne s'estonne de rien, 4 voc. 1576^{a}, 16 (dasselbe wie „Le vray amy ne s'estonne").

Le voglie e l'opere mie, 2. p. Non fu colle, 5 voc. 1585, 7.

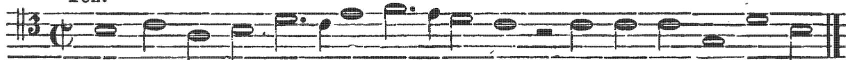
Le vray amy ne s'estonne, 4 part. 1564, 7. — 1570, 9. — 1570^{c}, 28. — 1578^{e}, 8. — 1592, 14.

Le voulés vous, je suis, 5 parties. 1560^{a}, 19. — 1570^{c}, 57.

L'heureux amour qui efleue, 4 voc. 1578^{m}, 3.

L'heureux plaisir qui esleve, 4 voc. 1576^{a}, 57 (dasselbe wie „L'heureux amour qui efleue"):

Ten.



L'homme de bien dit à son ame, 4 voc. 1576^{a}, 41. — 1592, 23 (dasselbe wie „Un advocat dit à sa femme").

L'homme mortel contemplant, 4 voc. 1576^{a}, 50 (dasselbe wie „En un chasteau ma dame").

L'homme se plaint de sa trop, 4 voc. 1578^{k}, 3.

Libera me Domine, 6 voc. 1568, 38 in 1579, I. 44. — 1604, 399.

Locutus sum in lingua mea, 2. p. Fac mecum signum, 6 voc. 1568, 29 in 1579, I. 35. — 1580^{b}, 8. — 1604, 435.

Lucesit jam o socij, 2. p. Nunc bibimus, 4 voc. 1578^{m}, 1.

Lucesit jam pariter, 4 voc. 1584^{a}, 4.

Lucia Celu, 4 voc. 1581^{b}, 13.

Luxuriosa res vinum, 6 voc. 1594, 11. — 1604, 391.

Madonna mia pietà, 4 voc. 1555^{a}, 9. — 1570^{a}, 1. — 1578 f. 6. — 1584^{a}, 8. — 1592, 10.

Mà gli archi, le saette, 7 voc. 1595, 2.

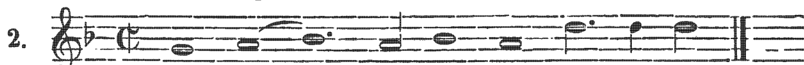
MAGNIFICAT primi toni.

4 voc. 1619, 1.

Discantus.

1. 

Et exultavit spiritus meus.

2. 

1567, 9. — 1581, 1. — 1589^{a}, 1. — 1619, 2.

3. 

1573^{a}, V. pars Nr. 1. — 1619, 3.

Si par souhait:

4. 

1587^{a}, Nr. 1. — 1619, 4.

5 voc.

5.

1619, 25.

6.

1567, 17. — 1573ª, V. pars Nr. 3. — 1577ᵇ, 1. — 1589ª, 9. — 1619, 26.

7.

1619, 27.

8.

1619, 28.

Virgine bella:

9.

1619, 29.

6 voc.

10.

1567, 1. — 1619, 61.

Dessus le marché:

11.

1587ª, IV. — 1619, 62.

Susanne un jour:

12.

1587ª, V. — 1619, 63.

Omnis enim homo:

13.

1587ª, VIII. — 1619, 64.

MAGNIFICAT secundi toni.

4 voc.

14.

1619, 5.

15.

1567, 10. — 1581, 2. — 1589ª, 2. — 1619, 6.

O sio potessi Donna:

16.

1619, 7.

Il est jour:

17.

1587[a], 2. — 1619, 8.

5 voc.

18.

1567, 18. — 1573[a], V. pars Nr. 4. — 1577[b], 2. — 1589[a], 10. — 1619, 30.

19.

1619, 31.

20.

1619, 32.

Las lay n'iray plus:

21.

1619, 33.

6 voc.

22.

1567, 2. — 1619, 65.

23.

1619, 66.

Memor esto:

24.

1619, 67.

Praeter rerum seriem:

25.

1602, Nr. 7. — 1619, 68.

Ultimi miei sospiri:

26.

1619, 69.

O che vezzos' a Aurora:

27. 1619, 70.

Quanto in mill' anni il ciel:

28. 1587[a], III. — 1619, 71.

Ecco ch' io lasso il core:

29. 1587[a], VII. — 1619, 72.

Mais qui pouroit estre celuj:

30. * * in 1587

1587[a], XIII. — 1619, 73.

MAGNIFICAT tertii toni.

4 voc.

31. 1619, 9.

32. * * 1567

1567, 11. — 1581, 3. — 1589[a], 3. — 1619, 10.

S'io credessi:

33. 1619, 11.

5 voc.

34. 1567, 19. — 1577[b], 3. — 1589[a], 11. — 1619, 34.

35. 1619, 35.

Mort et fortune:

36. 1587[a], XII. — 1619, 36.

6 voc.

37. 1567, 3. — 1619, 74.

MAGNIFICAT quarti toni.

4 voc.

38.

1619, 12.

39.

1567, 12. — 1581, 4. — 1589a, 4. — 1619, 13.

5 voc.

40.

1567, 20. — 1577b, 4. — 1589a, 12. — 1619, 37.

41.

1619, 38.

42.

1619, 39.

43.

1619, 40.

Ancor che col' partire:

44.

1573a, V. pars Nr. 5. — 1619, 41.

6 voc.

45.

1567, 4. — 1573a, V. pars Nr. 6. — 1619, 75.

Quando io lieta sperai:

46.

1587a, X. — 1619, 76.

8 voc.

47.

1619, 94.

MAGNIFICAT quinti toni.

4 voc.

48.

1573a, V. pars Nr. 2. — 1619, 14.

49\.
1567, 13. — 1581, 5. — 1589ª, 5. — 1619, 15.

5 voc.

50\.
1567, 21. — 1577ᵇ, 5. — 1589ª, 13. — 1619, 42.

51\.
1619, 43.

6 voc.

52\.
1619, 77.

53\.
1567, 5. — 1573ª, V. pars Nr. 7. — 1619, 78.

Omnis homo primum bonum vinum ponit:

54\.
1602 Nr. 4. — 1619, 79.

MAGNIFICAT sexti toni.

4 voc.

55\.
1619, 16.

56\.
1567, 14. — 1581, 6. — 1589ª, 6. — 1619, 17.

Beau le Cristal:

57\.
1619, 18.

5 voc.

58\.
* *
1567, 22. — 1577ᵇ, 6. — 1589ª, 14. — 1619, 44. 1589

59\.
1619, 45.

60\.
1619, 46.

61.

1619, 47.

Da le belle contrade:

62.

1619, 48.

6 voc.

63.

1567, 6. — 1619, 80.

Dies est laetitia:

64.

1602 Nr. 5. — 1619, 81.

Tant vous allez doulce:

65.

1619, 82.

Si vous este mye:

66.

1619, 83.

8 voc.

67.

1573a, V. pars Nr. 9. — 1619, 95.

MAGNIFICAT septimi toni.

4 voc.

68.

1619, 19.

69.

1567, 15. — 1581, 7. — 1589a, 7. — 1619, 20.

Pange lingua gloriosa:

70.

1619, 21.

Margott laboures les vignes:

71.

1619, 22.

5 voc.

72. 1567, 23. — 1577[b], 7. — 1589[a], 15. — 1619, 49. 1577

73. 1619, 50.

74. 1619, 51.

Vous perdes temps:

75. 1619, 52.

Erano'i capei d'oro:

76. 1619, 53.

Helas jay sans marci:

77. 1619, 54.

6 voc.

78. 1567, 7. — 1573[a], V. pars Nr. 8. — 1619, 84.

Recordare Jesu piae:

79. 1619, 85.

Dogni grati'a d'amor:

80. 1619, 86.

Amor ecco colei:

81. 1587[a], IX. — 1619, 87.

S'io esca viva:

82. 1619, 88.

Deus in adjutorium meum intende:

83.

1587[a], VI ist angezeigt „Peregrini toni". — 1619, 89.

7 voc.

84.

1619, 93.

8 voc.

85.

1573[a], V. pars Nr. 10. — 1619, 96.

86.

1619, 97.

MAGNIFICAT octavi toni.

4 voc.

87.

1619, 23.

88.

1567, 16. — 1581, 8. — 1589[a], 8. — 1619, 24.

5 voc.

89.

1567, 24. — 1577[b], 8. — 1589[a], 16. — 1619, 55.

90.

1619, 56.

91.

1619, 57.

Alma real:

92.

1619, 58.

Vola vola pensier:

93.

1602, Nr. 1. — 1619, 59.

Aria di un sonetto:

94.

1587ª, XI. — 1619, 60.

6 voc.

95.

1567, 8. — 1619, 90.

96.

1619, 91.

Benedicta es Regina coelorum:

97.

1602 Nr. 6. — 1619, 92.

8 voc.

98.

1619, 98.

99.

1619, 99.

10 voc. Aurora lucis rutilat:

100.

1619, 100.

Alphabetisches Verzeichniss der Gesänge, die als **Cantus firmus** den Magnificat untergelegt sind.

Alma real, 5 voc. Nr. 92.
Amor ecco colei, 6 voc. Nr. 81.
Ancor che col' partire, 5 voc. Nr. 44.
Aria di un sonetto, 5 voc. Nr. 94.
Aurora lucis rutilat, 10 voc. Nr. 100.
Beau le Cristal, 4 voc. Nr. 57.
Benedicta es Regina coelorum, 6 voc. Nr. 97.
Da le belle contrade, 5 voc. Nr. 62.
Dessus le marché, 6 voc. Nr. 11.
Deus in adjutorium meum intende, 6 voc. Nr. 83 (Peregrini toni).
Dies est laetitia, 6 voc. Nr. 64.
Dogni grati' a d'amor, 6 voc. Nr. 80.
Ecco ch'io lasso il core, 6 voc. Nr. 29.
Erano 'i capei d'oro, 5 voc. Nr. 76.
Helas jay sans marci, 5 voc. Nr. 77.

Mais à quel propos dire (Reponse de „J'endure un tourment"), 5 voc. 1570[c], 81. — 1592, 31.

Mais de quoi me sert, 5 voc. 1576[a], 90 (dasselbe wie „Mais à quel propos dire").

Mais qui pourroit estre celuy, 3 voc. 1578[n], 6. — 1584[a], 6.

Mais qui pourroit estre celuy, 2. p. Si mon gentil Francin, 3. p. Helas mon Francin, 6 voc. 1584[a], 26. — 1592, 40.

Maistre Robbin (Robin) et monsieur, 4 voc. 1570, 18. — 1592, 4.

Malvaggio horrido gelo, 4 voc. 1570[a], 9.

M'amie a bien le regard, 4 voc. 1578[n], 2. — 1584[a], 3.

Mancher fragt mich wer ich sey (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 20.

Man sicht nun wol wie stet du bist, 5 voc. 1572, 10. — 1583[a], 27.

Manus tuae Domine, Lectio III. in 2 part., 4 voc. 1565, III. — 1573[a], IV. pars. — 1582[e], IX.

Manus tuae Domine, Lectio III. in 2 part., 4 voc. 1582[b], III. — 1588, III.

Margot labourés les vignes, 4 part. 1564, 13. — 1570[a], 12. — 1570[c], 42. — 1578[f], 4. — 1592, 21.

Maria voll Genad, was grosser frewd, 2. Thl. Der Herr der ist, 3. Thl. Du bist gebenedeyt, 4. Thl. Gebenedeyt auch ist dein frucht, 6 voc. 1590, 5.

Martini festum celebremus, 2. p. Plebs igitur concors, 5 voc. 1573^{a}, 12. — 1604, 206.

Matona mia cara, 4 voc. 1581^{b}, 12.

Ma tu prend' a diletto, 5 voc., ist der 2. Thl. zu „Fiera stella" und in 1562 und 1573 nicht als pars 2 bez. (siehe 1555, 14).

Maudit peché qui me deffens, 4 voc. 1576^{a}, 13 (dasselbe wie „O tems divers qui me deffend").

Media vita in morte sumus, 2. p. Sancte Deus, 6 voc. 1573^{a}, 19. — 1604, 353.

Meditabor in mandatis, 4 voc. 1582^{b}, 29. — 1588, 17. — 1604, 131.

Mein ainiger trost, nach dir steht mein verlangen (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 23.

Mein Fraw Hilgart, gar offt mein wart, 5 voc., 2. Thl. Mein Fraw unmilt, 3. Thl. Mein Fraw unrein, 4. Thl. Da ich lang stillt, 5. Thl. Sie raufft jr gnug. 1576, 10—14. — 1583^{a}, 22.

Mein Gott mein lieber, 3 voc. 1588^{a}, 21.

Mein hoffnung steht zu dir allein (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 6.

Mein Mann der ist in Krieg, 5 voc., 2. Thl. Was soll ich euch ins hauss schencken, 3. Thl. In welchs hauss wöllt jr ziehen, 4. Thl. Wolst du mich dann bochen erst. 1572, 1. — 1583^{a}, 36.

Memento peccavi tui, 5 voc. 1597, 2. — 1604, 226.

Memor esto verbi tui, 6 voc. 1585^{b}, 5. — 1604, 427.

Mentre che 'l cor da gl'amorosi, 2. p. Quel fuoco è morto, 5 voc. 1555, 8.

Mentre fioriv' amor l'alta, 2. p. Cosi aspettando da te ingrat' andai, 5 voc. 1559, 7. Ausg. 1. und 2. lib. 1559, 23.

Merck schönes weib was mich von dir abtreib (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 21.

Mes pas, Seigneur, tant esgarez, 4 voc. 1576^{a}, 22 (dasselbe wie „Mes pas semés et loin allés").

Mes pas semés et loin allés, 4 part. 1564, 11. — 1570, 12. — 1570^{c}, 37. — 1578^{f}, 3. — 1592, 18.

Mes vains desirs, tous desarmez, 2. p. Et le prenant, 5 voc. 1576^{a} Ausg. 1582 fol. 50.

Mia benigna fortun' e 'l viner, 5 voc. 1555, 10.

Mi me chiamere mistre, 5 voc. 1581^{b}, 17.

Mirabile mysterium, 5 voc. 1556, 18. — 1566^{a}, 5. — 1568^{a} 2 in 1579, II. 2. — 1571^{a}, 19. — 1604, 165.

Mira loquor, 10 voc. 1604, 514.

Miser chi speme, 5 voc. 1570^{d}, 4.

Miserere mei Deus, Ps. IV. poenitent., 5 voc. 1584.

Miserere mei Domine, 4 voc. 1585^{c}, 23. — 1604, 106.

Misericordias Domini, 5 voc. 1573^{a}, 11. — 1604, 252.

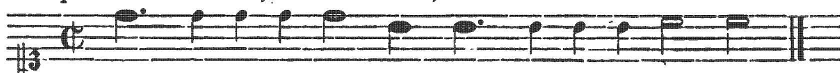
MISSAE.

Thematisches Verzeichniss nach dem Texte des Cantus firmus alphabetisch geordnet.

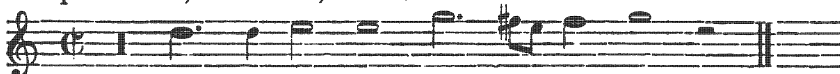
Super: Ad placitum, 4 voc. 1577ᵇ Nr. 6.



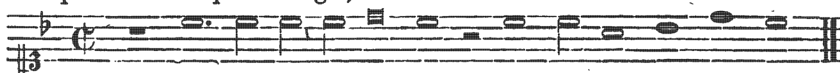
Super: Amar donna, 5 voc. 1589, 2.



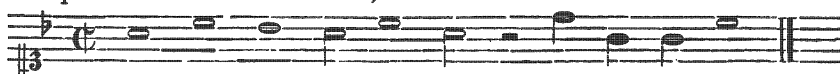
Super: Amor, Ecco colei, 6 voc. 1610 Nr. 2.



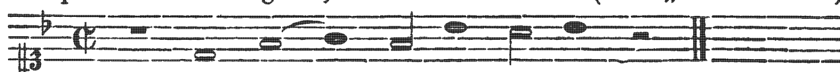
Super: Beatus qui intelligit, 6 voc. 1575ᶜ. Einzeldruck.



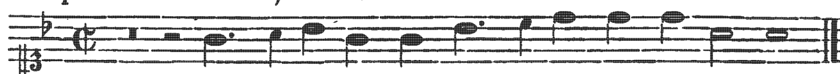
Super: Bella amfitritt' Altera, 8 voc. 1610 Nr. 1.



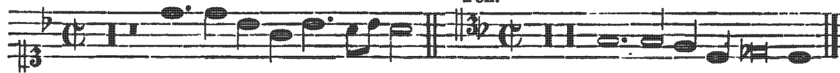
Super: Beschaffens glück, 4 voc. 1581ᵃ Nr. 2. (Vide „Il me souffit".)



Super: Certa fortiter, 6 voc. 1610 Nr. 3.

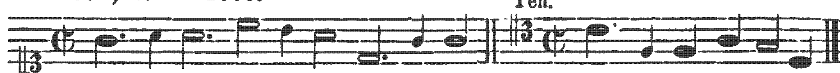


Super: Credidi propter, 5 voc. 1573ᵃ, II. pars Nr. 2. — 1577ᵇ, 14. — 1591, 6.

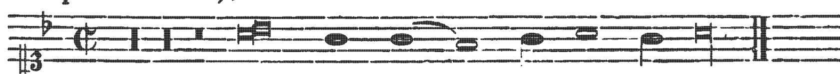


Diese Messe ist in 1573ᵃ und 1577ᵇ fälschlich mit „Credidi propter" überschrieben und soll mit „Scarco di doglia" bezeichnet sein, so wie es in 1591 steht.

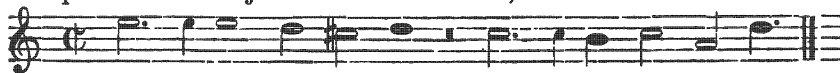
Super: Credidi propter, 5 voc. 1573ᵃ, II. pars Nr. 4. — 1577ᵇ, 11. — 1591, 4. — 1608.



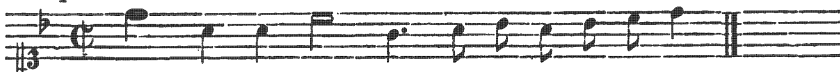
Super: De feria, 4 voc. 1577ᵇ Nr. 7.



Super: Deus in adjutorium meum intende, 6 voc. 1610 Nr. 5.



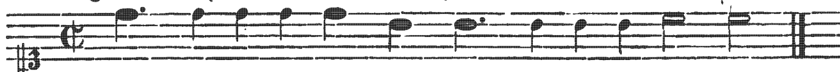
Super: Dittes Maistresse, 5 voc. 1589, 1.



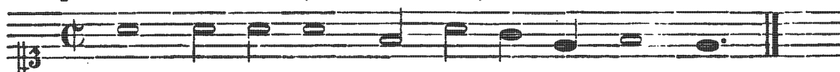
Super: Dixit Joseph, 6 voc. 1607[a]. Einzeldruck.



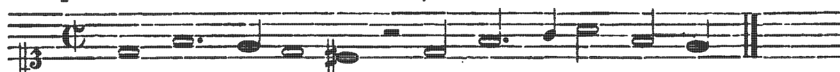
Super: Donna amor chibella. 1579, 5 voc. Mscr. Stadtbibl. Augsburg, in gr. Fol. (Vide „Amor donna".)



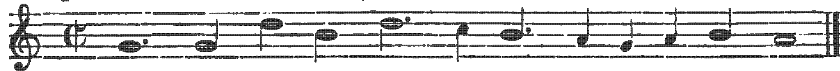
Super: Doulce memoire, 4 voc. 1577[b], Nr. 1.



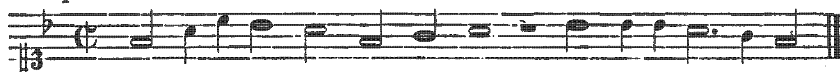
Super Cantilenae: Douce memoire, 4 voc. 1614. Einzeldruck.



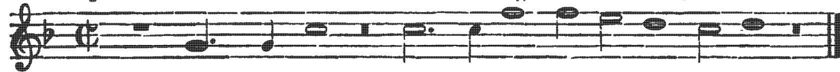
Super: Ecce nunc benedicite, 6 voc. 1610 Nr. 4.



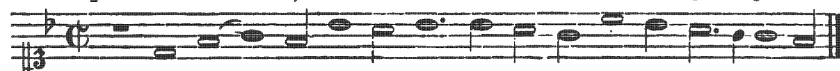
Super: Entre vous filles, 5 voc. 1581[a] Nr. 4.



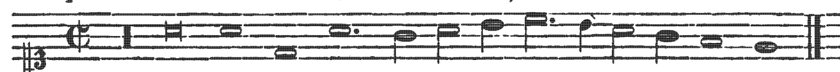
Super: Frere thibault, 4 voc. 1572. Ms. Stadtbibl. Augsburg. Dieselbe Messe, Ms. in derselben Bibl. mit 1568 gez. und überschrieben: Super: Carmen frere Thibaulo. (Vide „Sine nomine".)



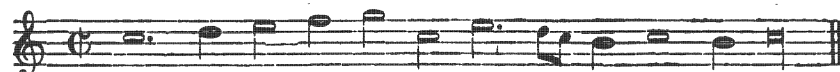
Super: Il me souffit, 4 voc. 1568. Ms. Stadtbibl. Augsburg.



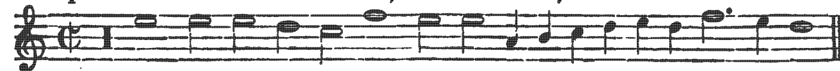
Super: In die tribulationis, 5 voc. 1589, 4. — 1607. Einzeldruck.



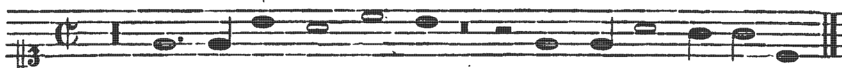
Super: In te Domine speravi, 6 voc. 1577[b] Nr. 17. — 1591 Nr. 9. — 1613. Einzeldruck.



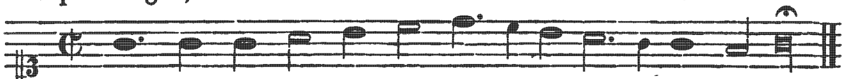
Super: Io son ferito Hai lasso, 5 voc. 1589, 5.



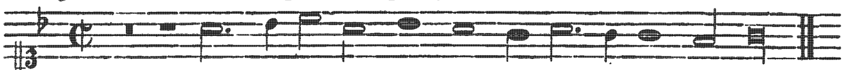
Super: Ite rime dolenti, 5 voc. 1573[a], II. pars Nr. 1. — 1577[b], 10. — 1591, 3.



Super: Jager, 4 voc. 1577[b] Nr. 4 und 1687 Einzeldruck.



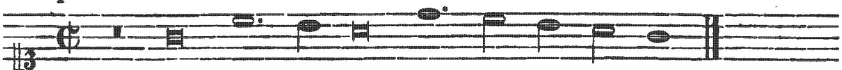
Super: Je ne mangie point de pors, 4 voc. 1588[c] Nr. 2.



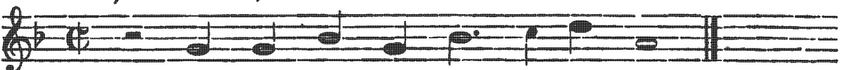
Super: La la Maistre Pierre, 4 voc. 1581[a] Nr. 3.



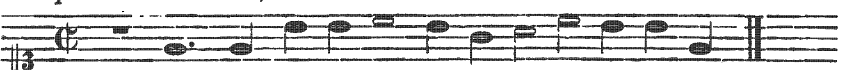
Super: Laudate dominum de coelis, 4 voc. 1588[c] Nr. 1.



Super: Le Berger et la Bergere, 5 voc. 1573[a], II. pars Nr. 5. — 1577[b], 9. — 1591, 2.



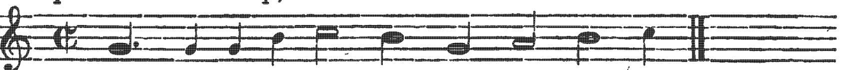
Super: Locutus sum, 6 voc. 1587[b] Einzeldruck.



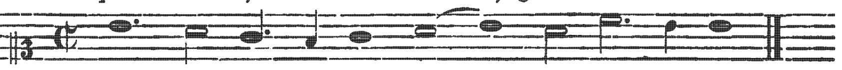
Super: O passi sparsi, 4 voc. 1577[b] Nr. 3.



Super: Or sus à coup, 4 voc. 1607[b] Einzeldruck.



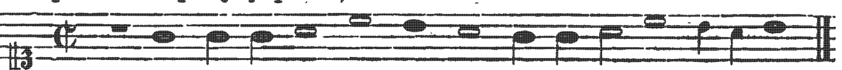
Missa pro defunctis, 4 voc. 1577[b] Nr. 8, gez. mit 1578.



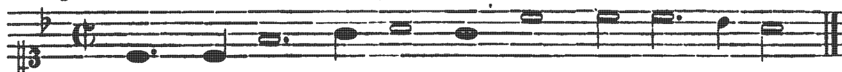
Super: Pro Defunctis, 5 voc. 1589, 6.



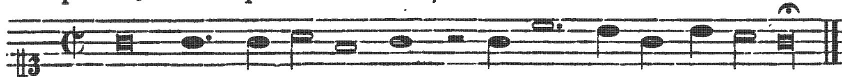
Super: Puis que j'ay perdu, 4 voc. 1577[b] Nr. 2.



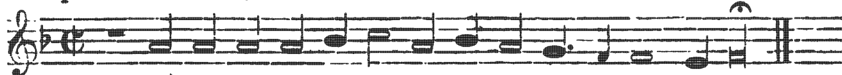
Super: Qual donna attende a gloriosa fama, 5 voc. 1589, 3.



Super: Quand' io penso al martire, 4 voc. 1582. Einzeldruck.

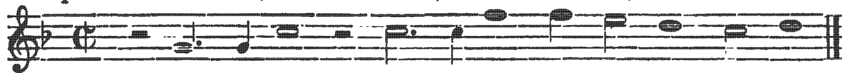


Super: Quinti toni, 4 voc. 1582ª. Einzeldruck.

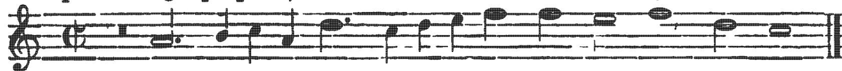


Super: Scarco di doglia, 5 voc. 1573ª, II. pars Nr. 2. — 1577ᵇ, 14. — 1591, 6. Vide unter „Credidi propter“ 1.

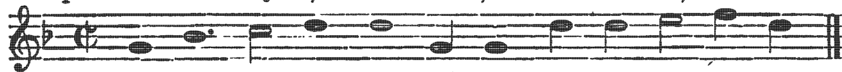
Super: Sine nomine, 4 voc. 1577ᵇ, Nr. 5. — 1581ª, Nr. 1.



Super: Surge propera, 6 voc. 1577ᵇ, Nr. 15. — 1591, Nr. 7.



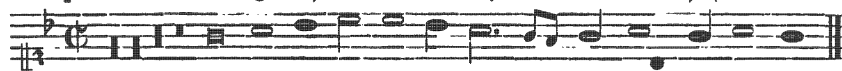
Super: Susanne un jour, 5 voc. 1577ᵇ, Nr. 13. — 1591, Nr. 1.



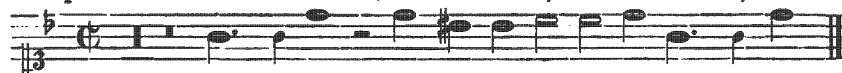
Super: Sydus ex claro, 5 voc. 1573ª, II. pars Nr. 3. — 1577ᵇ, 12. — 1591, 5. — 1614. Einzeldruck.



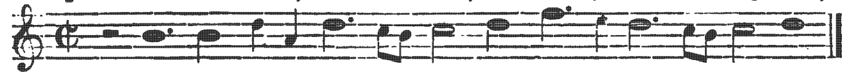
Super: Tous les regretz, 6 voc. 1577ᵇ, Nr. 16. — 1591, Nr. 8.



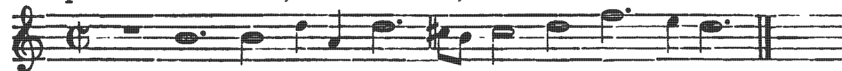
Super: Veni in hortum meum, 5 voc. 1581ª, Nr. 5. — 1588ᶜ, Nr. 6.



Super: Verbum bonum, 8 voc. 1577ᵇ, Nr. 18. (Siehe die Folgende.)



Super: Vinum bonum, 8 voc. 1610, Nr. 6.



Missus est angelus Gabriel, 5 voc., 2. p. Ne timeas Maria, 5 voc., 3. p. Dixit autem Maria, 3 voc., 4. p. Dixit autem Maria, 6 voc. 1566, 3. — 1568ª, 11 in 1579, II. 13. — 1571ª, 7. — 1604, 216.

Mit lust thet ich aussreiten, 5 voc., 2. Thl. Das ein das Annelein, 3. Thl. Da lagens bey einander. 1576, 6—8. — 1583[a], 20.
Momenta quaevis temporis, 6 voc. 1604, 469.
Mon coeur ravi d'amour, 5 voc. 1570[c], 47. — 1576[a], 92. — 1578[d], 15. — 1592, 25.
Mon coeur se recommende à vous, 5 part. 1560[a], 22. — 1564[a], 12. — 1570[c], 45. — 1578[b], 12. — 1592, 24.
Mon coeur se rend à toi, 4 voc. 1576[a], 70 (dasselbe wie „Mon coeur se recommande à vous").
Mon feu s'esteint quand, 4 voc. 1576[a], 37 (dasselbe wie „Ton feu s'estainct de que le mien").
Monsieur l'abbé et monsieur son, 4 part. 1561, 3. — 1570[c], 16. — 1576[a], 27. — 1578 f. 5.
Mon triste coeur rempli, 5 voc. 1576[a], 79 (dasselbe wie „Un triste" etc.).
Mors tua, mors Christi, 2. p. Quicquid erit tandem, 5 voc. 1585[a], Nr. 5 und 6. — 1604, 222.
Mortalium jucunditas volucris, 5 voc. 1597, 12. — 1604, 296.
Mostran le braccia sue misura giusta, 4 voc. 1573, 23.
Multae tribulationes, 6 voc. 1604, 386.
Multarum hic resonat, 5 voc. 1571[b], 1. — 1582[e], 22. — 1604, 149.
Multifariam multisque modis, 6 voc. 1594, 18. — 1604, 330.
Musica Dei donum optimi, 6 voc. 1594, 26. — 1604, 471.
Nectar et ambrosiam, 6 voc. 1594, 1. — 1604, 318.
Ne de relinquas amicum, 6 voc. 1604, 408.
Negando il mio signor, 7 voc. 1595, 20.
Ne reminiscaris Domine, 4 voc. 1604, 64.
Ne reminiscaris Domine, 7 voc. 1604, 475.
Nessun fedel trovai, 7 voc. 1595, 8.
Nessun visse giamai, 5 voc. 1584[a], 17. — 1585, 28 in der Ausgabe von 1587.
Nisi Dominus aedificaverit Domum, 2. p. Cum dederit dilectis suis, 5 voc. 1562, 15. — 1571, 14. — 1582[e], 48. — 1604, 267.
Noblesse gist au coeur, 5 voc. 1570[c], 49. — 1576[a], 76. — 1592, 27.
No giorno t' haggio havere, 4 voc. 1555[a], 10. — 1570[a], 3. — 1578[f], 8. — 1584[a], 9. — 1592, 11.
Noli regibus ô Lamuel, 2. p. Date siceram maerentibus, 5 voc. 1571[b], 6 (fehlt in den Ausg. von 1578 und 1584). — 1582[e], 35. — 1604, 223.
Nondes mulieri potestatem, 6 voc. 1604, 410.

Sestina.	1.	stanza.	Non ha tante serene stelle, 5 voc.
	2.	„	In sonn' eterno, 5 voc.
	3.	„	Secchi vedransi, 3 voc.
	4.	„	Jo vo fuggendo, 4 voc.
	5.	„	Deh, che fuss' io, 5 voc.
	6.	„	Ma saro spent' innanzi, 6 voc.

1563, 1.

Non s'incolp' il desire, 5 voc. 1563, 19.

Non tenuit Musae filio celebranda, überschrieben: Laus Antiquitatis, 5 voc. 1576[a], Ausg. 1582 fol. 83. Ist der 2. Thl. von „Ut radios".

Non trovara mia fè, 7 voc. 1595, 18.

Non vos me elegistis, 5 voc. 1562, 16. — 1571, 12. — 1582[e], 49. — 1604, 202.

Nos qui sumus in hoc mundo, 4 voc. 1573[a], 3. — 1604, 79.

Nunc gaudere licet, 6 voc. 1568, 36 in 1579, I. 42. — 1570[c], 95. — 1604, 472.

Nuncium vobis fero, 2. p. Thus, Deo Myrrham, 5 voc. 1571[b], 19. — 1582[e], 72. — 1604, 163.

Nun grüss dich Gott mein mündlein rot, Dialog., 8 voc. 1573, 26.

Nuptiae factae sunt, 2. p. Dixit mater ejus, 3. p. Et dicit eis Jesus, 3 voc., 4. p. Omnis homo, 6 voc. 1566[b], 4. — 1568, 11 in 1579, I. 14. — 1580[b], 17. — 1604, 379.

Nuptias claras, 2. p. Viribus magnis, 5 voc. 1597, 10. — 1604, 292.

Nur nerrisch sein ist mein monier, 5 voc. 1572, 2. — 1583[a], 14.

O altitudo divitiarum, 2. p. Quis enim cognovit, 6 voc. 1582[d], 17. — 1588, 52. — 1604, 324.

O belle fusa, 4 voc. 1581[b], 9.

O belta rara, 5 voc. 1570[d], 2.

O bone Jesu, o piissime Jesu, 2. p. O bone Jesu, 3 voc., 3. p. O misericordissime Jesu, 4 voc. 1582[b], 19. — 1588, 10. — 1604, 52.

Occhi piangete, accompagnate, 4 voc. 1555[a], 7. — 1560, 18.

O comme heureulx (heureux), 4 voc. 1564[a], 2. — 1576[a], 29.

O crux splendidior cunctis, 2. p. Dulce lignum, 6 voc. 1568, 27 in 1579, I. 33. — 1604, 332.

Oculi mei semper ad Dominum, 6 voc. 1585[b], 12. — 1604, 422.

Oculi omnium in te sperant, 2. p. Justus Dominus, 5 voc. 1573[a], 13. — 1604, 240.

Oculus non vidit nec auris, 2 voc. 1577, 3. — 1604, 3.

O decus celsi genus atque, 6 voc. 1582[d], 9. — 1588, 46. — 1604, 328.

O Dieu, et le monde remplira, 5 voc. 1576[a] Ausg. von 1594 fol. 13.

O Dieu, mon vers te dira, 2. p. Ta sagesse et ton pouvoir, 5 voc. 1576[a] Ausg. 1582 fol. 43.

O dolci parolette, 5 voc. 1564[a], 17.

O Domine salvum me fac, 2. p. Non moriar, 5 voc. 1562, 11. — 1582[e], 37. — 1604, 257.

O doux parler, 2. p. O vermeillons, Dialog à 8 part. 1571[c], 18.

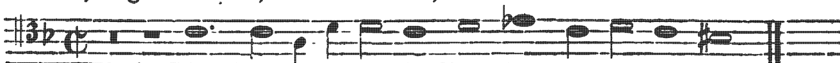
Officia: Introitus, Graduales, Sequentia, 5 voc. 58 Nrn. 1573[a], III. pars.

Officium natalis Christi, 5 voc. 1573[a], III. pars.

Officium Resurrectionis, 5 voc. 1573[a], III. pars.

Officium Pentecostes, 5 voc. 1573[a], III. pars.

Officium Corporis Christi, 5 voc. 1573[a], III. pars.



O salutaris hostia, 5 voc. 1582^c, 18. — 1604, 182.
Osculetur me osculo, 8 voc. 1582^e, 82. — 1604, 495.
O selig dem, der trewer Gott, 3 voc. 1588^a, 31.
O tempo, o ciel volubil, 2. p. E sarebbe hora, 5 voc. 1585, Nr. 5 u. 6.
O temps divers qui me deffend, 4 part. 1564, 16. — 1564^a, 9. — 1570^c, 22. — 1578, 4.
O trewer Gott wir bitten dich (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 4.
Ou t'attend ta maitresse, 5 voc. 1570^c, 73. — 1578 f. 12. — 1592, 38 (als 2. Thl. gezeichnet von „Comme la tourterelle").
Ove d'altra montagna ombra, 4 voc. 1578^h, 10.
Ove le luci giro un tenebrose, 5 voc. 1576^a, Ausg. 1582 fol. 75.
O vin en vigne gentil joli vin, 4 voc. 1570^c, 8. — 1578^a, 9. — 1592, 6.
O vita troppo rea, 7 voc. 1595, 16.
Pacis amans cultorque, 2. p. Te nunc laetetur, 6 voc. 1570^c, 97. — 1576^a, Ausg. 1582 fol. 87. — 1604, 322.
Paisible demaine amoureux, 5 voc. 1571^c, 10.
Parce mihi Domine, Lectio I. in 2 part., 4 voc. 1565, I. — 1573^a IV. pars. — 1582^e, VII.
Parce mihi Domine, Lectio I. in 2 partib., 4 voc. 1582^b, I. — 1588, I.
Par ch' hai lasciato, 4 voc. 1581^b, 6.
Parens sans amis, 2. p. Femme qui demande, 5 voc. 1571^c, 8. — 1576^a Ausg. 1582 fol. 55. Der 2. Thl. ist hier nicht als solcher bezeichnet.
Partir d'ici, c'est un departement, 5 voc. 1576^a, 96 (dasselbe wie „Le departir est sans departement").
Passan vostri triomphi, 10 voc. 1584^a, 31.
Passio quinque vocum „Non in die festo" in 39 Abthlg. 1573^a, IV. pars.
Pater Abraham miserere, 2. p. Fili recordare, 5 voc. 1571^b, 4. — 1582^e, 25. — 1604, 212.
Pater noster, 4 voc. 1573^a, 4. — 1604, 62.
Pater noster, 2. p. Ave Maria, 6 voc. 1604, 352.
Pater noster, 2. p. Panem nostrum, 6 voc. 1585^b, 1 u. 2. — 1604, 351.
Pater noster qui es in coelis (das ganze Pater noster durchkomponirt), 6 voc. 1568, 34 in 1579, I, 40. — 1580^b, 15.
Pater peccavi, 2. p. Quanti mercenarii, 5 voc. 1564^a, Nr. 24 (fehlt in den Ausg. 1567 und 1570). — 1568^a, 26 in 1579, II. 30. — 1568^b, 2. — 1604, 217.
Pauper sum ego, 4 voc. 1573^a, 6. — 1604, 128.
Peccantem me quotidie, 4 voc. 1555^a, 16. — 1565, a. Ausg. von 1566, 23. — 1568^a, 45 in 1579, II, 55. — 1569^a, 16. — 1580^a, 2. — 1588^b, 13. — 1604, 90.
Peccata mea Domine, 5 voc. 1582^c, 2. — 1588, 22. — 1604, 250.
Peccavi quid faciam, 5 voc. 1556, 6. — 1566^a, 2. — 1571, 8. — 1568^a in der 2. Ausg. von 1579, II. 26. — 1604, 236.
Peccavit David, 6 voc. 1604, 406.

Peché infame a sur moi entrepris, 5 voc. 1576ᵃ, 96 (dasselbe wie „Puis que fortune a sur moy“).

Pelli meae consumptis carnibus, Lectio VIII in 3 partib., 4 voc. 1565, VIII. — 1573ᵃ, IV. pars. — 1582ᵉ, 14.

Pelli meae consumptis carnibus, Lectio VIII in 2 partib., 4 voc. 1582ᵇ, VIII. — 1588, VIII.

Pensier dicea ch'el cor m'agghiacci, 5 voc. 1587, 14.

Per aspro mar di notte in picciol legno, 4 voc.

2. p. Non hanno tante arene
3. p. Errai scorrendo in questa
4. p. Ma quel gran Re, ch'affren
5. p. Così quel che m'avanza
6. p. O voi gia stanchi in questa. 1587, 1.

Perchè sempre nemica mia mi vi mostrate, 5 voc. 1555, 22.

Perchio (Perch'io) veggio et mi spiace, 4 voc. 1555ᵃ, 8. — 1560, 14.

Pere qui habitez les cieux, 5 voc. 1584ᵃ, 22.

Perfice gressus meos, 4 voc. 1585ᶜ, 16. — 1604, 133.

Per pianto la mia carne, 4 voc. 1555ᵃ, 5. — 1560, 1.

Petite folle estés-vous pas contente, 4 part. 1564, 9. — 1570, 13. — 1570ᶜ, 33. — 1578ᵉ, 9. — 1592, 16.

Pien d'un vago pensier, 5 voc. 1555, 20.

Più volte un bel desio di farmi, 2. p. Hor a cantar del sommo, 6 voc. 1587, 16.

Poi che'l camin m'e chiuso, 5 voc. 1555, 7.

Poi che l'iniquo e fero mio destino, 2. p. Diviso m' ha, 5 voc. 1555, 9.

Pon' fren' al gran dolor, 5 voc. 1555, 13.

Popule meus, 2. p. Nunquid redditur, 5 voc. 1582ᶜ, 12. — 1588, 30. — 1604, 169.

Populum humilem salvos, 4 voc. 1585ᶜ, 12. — 1604, 121.

Pour courir en poste a la ville, 2. p. Pour mettre comme un homme habile, 3. p. Pour desbaucher, 4. p. Pour faire plus tost, 5 voc. 1571ᶜ, 13. — 1576ᵃ Ausg. 1582 fol. 63. Die 4 Sätze folgen zwar auf einander, haben aber keine Theilbezeichnung.

Pourquoy font bruit, 5 voc. 1576ᵃ Ausg. 1582 fol. 54.

Precatus est Moyses in conspectu, 4 voc. 1585ᶜ, 11. — 1604, 102.

Prendi l'aurata lira, Urania e i dolci, 6 voc. 1587, 21.

Presidium sara, 4 voc. 1578 fol. 6 im 10. Buche.

Primo tempore. Lectio matut. I. in 4 Abthlg., nebst den Einleitungsworten: „Jube Domine benedicere“, 4 voc. 1573ᵃ, IV. pars.

Princeps marte potens, 4 voc.

2. p. Gloria pontificum
3. p. Magnanimus Princeps
4. p. Matronarum decus
5. p. Virginitatis honos

6. p. Luna velut rutilat
7. p. Nec minus efulget
8. p. Princeps egregius
9. p. Vive pater patriae, 8 voc. 1604, 49.

Proba me Deus, 4 voc. 1568ª in der 2. Ausg. von 1579, II. 61. — 1604, 109.

Prolongati sunt, 2. p. Inveterata sunt, 4 voc., 3. p. Si ergo fas dicere, 6 voc. 1594, 2. — 1604, 419.

Pronuba juno, 4 voc. 1578 fol. 5 im 10. Buche.

Providebam Dominum, 7 voc. 1604, 481.

Puis que fortune a sur moy, 5 voc. 1564ª, 19. — 1570ᶜ, 71. — 1578ᵉ, 15. — 1592, 38.

Puis qu' en mon mal, Responce: Tu le veux bien, 5 voc. 1576ª Ausg. 1582 fol. 66. Der 2. Satz ist hier nicht als Resp. genannt. — 1592, 32.

Puis que peché à moi, 4 voc. 1576ª, 11 (dasselbe wie „Puis que fortune a sur moy").

Puis que vivre en servitude, 4 voc. 1578ⁿ, 3. — 1584ª, 3.

Pulvis et umbra sumus, 4 voc. 1573ª, 5. — 1604, 72.

Qual a l'incontro di quelli, 7 voc. 1595, 4.

Qual nemica fortuna. 5 voc. Canzone in 6 parte.

2. p. Lasso che tal non hanno
3. p. Sol io quanto più
4. p. E'l mio fosco pensier
5. p. Tallor parmi la luce
6. p. Re de gli altri superbo. 1570ᵈ, 12.

Quam benignus es, 2. p. O beatum hominem, 5 voc. 1562, 13. — 1571ª, 6. — 1582ᵉ, 39. — 1604, 258.

Quam bonus Israel, 2. p. Quia non est respectus, 6 voc. 1594, 24. — 1604, 457.

Quam magna multitudo (der 2. Thl. zu „Illustra faciem tuam", 5 voc.) steht in 1582ᵉ 39 als besonderer Satz.

Quam magnificata sunt, 2. p. Beatus homo, 6 voc. 1566, 17. — 1568 in der 2. Ausg. von 1579, I. 25. — 1580ᵇ, 1. — 1604, 420.

Quam pulchra es, 2. p. Guttur tuum, 6 voc. 1585ᵇ, 13. 14. — 1604, 367.

Quand me souvient de ma triste, 5 voc. 1570ᶜ, 78. — 1578ˡ, 16.

Quand mon coeur a quelque souci, 4 voc. 1576ª, 47 (dasselbe wie „Si pour moi aves").

Quand mon mari, vide: Quant mon mari.

Quando fia mai quel giorno, 4 voc. 1570ª, 10.

Quando il giorno, 5 voc. Sestina.

2. p. Non hebbe huom
3. p. Hor come i rai.
4. p. Par mi che sempre
5. p. Il mondo muta
6. p. Poggi valli. 1585, 18—23.

Quando 'l voler che non duo, 2. p. Onde come colui, 5 voc. 1555, 5.

Quando io penso al fuggir, 2. p. Vedi gli dico, 5 voc. 1585, 14. (Siehe auch „Jo non sapea".)

Quando la sera scaccia il chiaro, 5 voc. 1555, 15.

Quand l'homme honneste, 4 voc. 1576^a, 26 (dasselbe wie „Quant mon mari vient").

Quant' invidia ti porto, 2. p. Quanta invidi'a a quell' anime, 5 voc. 1563, 5.

Quant' invidia vi porto, 2. p. Et mentre più la terra, 5 voc. 1563, 12.

Quant (Quand) mon mari vient, 4 part. 1564, 3. — 1564^a, 5. — 1570^c, 18. — 1578^d, 7. — 1592, 3.

Quanto il mio duol, 4 voc. 1560, 9.

Quant un cordier cordant, 4 voc. 1573, 16. — 1576^a, 55. — 1578^h, 10.

Quare de vulva eduxisti me, Lectio IX. in 2 part. 1565, IX. — 1573^a, IV. pars. — 1582^e, 15.

Quare de vulva eduxisti me, Lectio IX. in 2 part. 1582^b, IX. — 1588, 9.

Quare tristis es anima mea, 4 voc. 1573, 1. — 1580, 2. — 1582^e, 1. — 1604, 86.

Quare tristis es anima mea, 5 voc. 1566, 13.

Quare tristis es anima mea, 6 voc. 1570^b, 8. — 2. Ausg. von 1568 (1579, I Nr. 9). — 1604, 421.

Quasi cedrus exaltata sum, 4 voc. 1568^a in der 2. Ausg. von 1579, II. 60. — 1604, 58.

Que devenez-vous, ô troupe, 5 voc. 1576^a Ausg. 1582 fol. 66.

Que dis-tu que fais tu pensive, Dialog., 8 voc. 1592, 48.

Que doi-je faire? Orgueil me fait, 5 voc. 1576^a Ausg. 1582 fol. 70.

Que gaignes-vous à vouloir, 5 voc. 1570, 21. — 1570^c, 84.

Quel chiaro sol che stragge, 2. p. Che se la verso, 5 voc. 1559, 10. Ausg. 1. u. 2. lib. von 1559, 26.

Quel rossignuol che si soane, 2. p. O che lien' e' inganuar, 5 voc. 1570^d, 3.

Quel volto aspero, 7 voc. 1595, 12.

Quemadmodum desiderat cervus, 6 voc. 1569, 14. — 1582^e, 81. — 1604, 461.

Que malheureuse est la troupe, 5 voc. 1576^a Ausg. 1582 fol. 43.

Quem dicunt homines, 2. p. Tu es Christus, 5 voc. 1568^a 36 in 1579, II. 43. — 1604, 213.

Quem vidistis pastores, 5 voc. 1569, 8. — 1571^a, 11. — 1582^e, 56. — 1604, 161.

Qu' est-ce que Dieu donne, 5 voc. 1576^a Ausg. 1582 fol. 61.

Queste non son piu lagrime, 4 voc. 1555^a, 6. — 1560, 4 (als Incertus).

Queste opre e più, 7 voc. 1595, 19.

Questi ch' inditio fan del mio, 5 voc. 1559, 17. Ausg. 1. u. 2. lib. 1559, 27.

Questi son lasso, 5 voc. 1563, 9.

Quia vidisti me Thoma, 4 voc. 1565, a. Ausg. von 1566, 27. — 1568^{a} 50 in 1579, II. 66. — 1569^{b}, 19. — 1588^{b}, 1. — 1604, 78.

Qui bien se mire, 4 voc. 1576^{a}, 40. — 1578^{h}, 7.

Qui bien se mire bien se voit, 4 voc. 1573, 17. — 1578^{h}, 7. — 1576^{a} Ausg. 1582 fol. 18.

Qui cupit exolvi, 4 voc. 1568^{a} in der 2. Ausg. 1579, II. 63. — 1604, 71.

Qui de peché veut savoir les apasts, 5 voc. 1576^{a} Ausg. 1582 fol. 68.

Quid estis pusillanimes, 4 voc. 1573, 2. — 1580, 3. — 1582e, 6. — 1604, 69.

Quid facies facies, 4 voc. 1582^{b}, 34. — 1588, 20. — 1604, 145.

Quid gloriaris in malitia, 2. p. Propterea Deus, 5 voc. 1566^{a}, 11. — 1568^{a} 6 in 1579, II. 9. — 1604, 270.

Qui dort en nous, le faut il demander? 4 voc. 1576^{a}, 25 (dasselbe wie „Qui dort icy, le faut-il demander?").

Qui dort icy, le faut-il demander? 4 part. 1564, 2. — 1570, 14. — 1570^{c}, 17. — 1578^{d}, 6.

Quid prodest homini, 2. p. Futurum est enim, 5 voc. 1571^{b}, 15 (fehlt in den Ausg. von 1578 und 1584). — 1576^{a} Ausg. 1582 fol. 79. — 1582^{e}, 62. — 1604, 229.

Quid prodest stulto, 5 voc. 1564^{a}, 23. — 1566, 8. — 1568^{a} 13 in 1579, II. 15. — 1570^{c}, 83. — 1576^{a}, 99. — 1578^{e}, 12. — 1604, 221.

Quid tamen ô quid agis, 2. p. Non me lasciviae veneris, 5 voc. 1571^{b}, 10 (fehlt in den Ausg. von 1578 und 1584). — 1582^{e}, 46.

Quid tibi quid nam, 2. p. Me miserum, 3. p. Sed juvat, 5 voc. 1604, 298.

Quid trepidas, 2. p. Gaudeat exultetque, 6 voc. 1570^{b}, 6. — 1582e, 74. — 1604, 319.

Qui laboure champ ou vigne, 4 voc. 1576^{a}, 43 (dasselbe wie „Margot labourés les vignes").

Qui moderatur, 6 voc. 1604, 411.

Qui novus aethereo, 5 voc. 1569, 1. — 1582e, 20. — 1604, 183.

Qui patiens est, 6 voc. 1604, 409.

Qui regit astra, 4 voc. 1604, 142. (Ist der Gesang: „Gratia summi Dei nunc longae tempora vitae".)

Qui sequitur me, 2 voc. 1577, 6. — 1604, 6.

Quis est homo qui timet, 5 voc. 1568^{a} 34 in 1579, II. 39. — 1571^{a}, 9. — 1604, 264.

Quis mihi det lachrimis, 5 voc. 1573^{a}, 14. — 1604, 171.

Quis mihi hoc tribuat, Lectio VI. in 2 part., 4 voc 1565, VI. — 1573^{a}, IV. pars. — 1582^{e}, 12.

Quis mihi hoc tribuat, Lectio VI. in 2 part., 4 voc. 1582^{b}, VI. — 1588, 6.

Quis mihi, quis tete rapuit, 5 voc., 2. p. Me miserum qua te, 5 voc., 3. p. Nunc juvat immensi, 6 voc. 1568^{a} 29 in 1579, II. 33. — 1568^{b}, 10. — 1570^{c}, 86. — 1604, 298 (Text: Quid tibi quid nam).

Qui sunt hi sermones, 2. p. Tu solus peregrinus es, 5 voc. 1582^{c}, 14 (ohne pars 2). — 1588, 31 (mit pars 2). — 1604, 214.

Quis valet eloquio manus, 5 voc. 1568[a] 28 in 1579, II. 32. — 1568[b], 6. — 1570[c], 76. — 1576[a] Ausg. 1582 fol. 84. — 1604, 310.

Qui timet Deum, 6 voc. 1594, 5. — 1604, 383.

Qui tribulante me, 2. p. Unam petii a Domino, 4 voc. 1582[b], 27. — 1588, 6. — 1604, 82.

Quitte le monde et son train decevant, 4 voc. 1576[a] Ausg. 1582 fol. 28.

Qui veult d'amour, 5 voc. 1578[i], 15.

Qui vulgo memorant, 8 voc. 1604, 486.

Qui vult venire post me, 2 voc. 1577, 9. — 1604, 9.

Quocunque loco fuero, 2. p. Jam quod quaesivi, 5 voc. 1585[a], 9 u. 10. — 1604, 178.

Quod licet id libeat, 5 voc. 1604, 294.

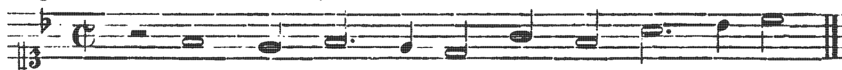
Quo properas facunde nepos Atlantis, 10 voc. 1568, 46 in 1579, I. 57. — 1570[c], 104. — 1604, 512.

Rebus in adversis clara est, 5 voc. 1569, 7. — 1582[e], 44. — 1604, 228.

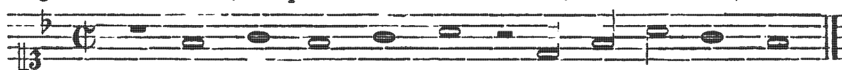
Recordare Jesu pie, 6 voc. 1594, 30. — 1604, 400.

Regina coeli laetare, 2. p. Resurrexit sicut, 4 voc. 1604, 54.

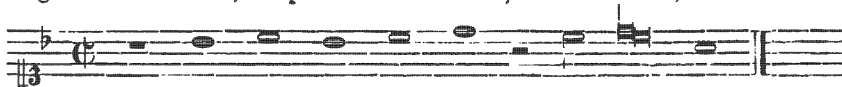
Regina coeli, 5 voc. 1604, 192:



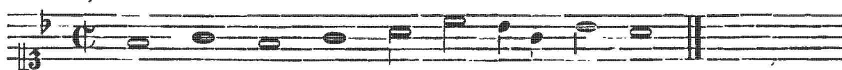
Regina coeli laetare, 2. p. Resurrexit sicut dixit, 5 voc. 1604, 193:



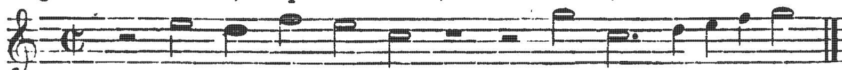
Regina coeli laetare, 2. p. Resurrexit sicut, 5 voc. 1604, 194:



Regina coeli laetare, 2. p. Resurrexit sicut dixit, 6 voc. 1585[b], Nr. 3 u. 4. — 1604, 360:



Regina coeli laetare, 2. p. Resurrexit, 6 voc. 1604, 361:



Regina coeli laetare, 2. p. Resurrexit sicut dixit, 7 voc. 1604, 477.

Regnum mundi et omne ornatum, 6 voc. 1573[a], 21. — 1604, 372.

Rendez (Rendz)-moy mon coeur, 5 voc. 1570[c], 46. — 1576[a], 71. — 1578, 11. — 1592, 27.

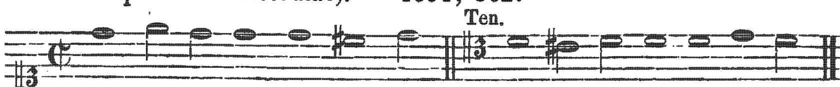
Res neque ab infernis, 5 voc. 1569, 4. — 1571, 10. — 1582[e], 41. — 1604, 307.

Resonet in laudibus, 5 voc., 2. p. Hodie apparuit, 3 voc., 3. p. Magnum nomen Domini, 5 voc. 1569, 12. — 1582[e], 59. — 1604, 159.

Respexit Helias (Elias) ad caput suum, 5 voc. 1582[c], 21. — 1588, 36. — 1604, 207.

Respicit Dominus vias, 6 voc. 1594, 9. — 1604, 429.
Responde mihi, Lectio IV. in 2 part. 1565, IV. — 1573[a], IV. pars. — 1582[e], 10.
Responde mihi, Lectio IV. in 2 part. 1582[b], IV. — 1588, IV.
Rumpitur invidia quidam, 5 voc. 1569, 5. — 1571[a], 8 (fehlt in der Ausg. von 1572). — 1582[e], 42. — 1604, 308.

Saccio na cosa, 4 voc. 1581[b], 5.
S'acheminant le Lyon quant, 4 voc. 1592, 4.
Sais-tu dire bien, 4 voc. 1576[a], 53 (dasselbe wie „Sces tu dire l'ave").
Salve festa dies, 2. p. Foelices casto, 5 voc. 1568[a], 19 in 1579, II. 22. — 1604, 290.
Salve regina (in 10 Abthlg.), 4 voc. 1573[a], 7. — 1604, 55.
Salve regina, 2. p. Et Jesum, 4 voc. 1604, 56.
Salve regina, 6 voc. 1582[d], 14. — 1588, 49 (hier lautet der Text: Salve aeterna pater misericordiae). — 1604, 362:



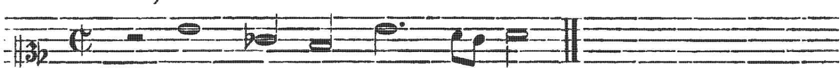
Salve regina, 2. p. Et Jesum benedictum, 5 voc. 1597, 4. — 1604, 195.
Salve Regina, 6 voc. 1604, 363:



Salve Regina, 6 voc., 2. p. Ad te suspiramus, 3. p. Et Jesum benedictum. 1604, 364:



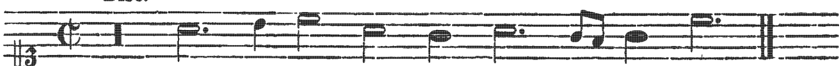
Salve Regina, 8 voc. 1604, 497.
Sancta et immaculata, 3 voc. 1577[a], 9. — 1604, 29.
Sancta Maria, 4 voc. Alt:



1604, 148.
Sancta Maria, 4 voc., derselbe Anfang. Bass im 5. Takte:



1604, 147.
Sancta Maria, 4 voc. 1604, 146:



Sancta Maria, omnes sancti, 5 voc. 1585[a], 8. — 1604, 200.
Sancti mei qui in isto, 2 voc. 1577, 8. — 1604, 8.
Sauter, danser, faire le tours, 4 voc. 1576[a], 58. — 1578[h], 6.
Scapulis suis obumbrabit, 4 voc. 1582[b], 22. — 1588, 11. — 1604, 95.

Sces (Scais) tu dire l'ave disoit il, 4 voc. 1573, 18. — 1578^{e}, 9.
Schaff mir doch recht in sachen, 3 Stim. 1588^{a}, 25.
Scio enim quod redemptor, 4 voc. 1568^{a}, 51 in 1579, II. 68. — 1569^{a}, 5. — 1588^{b}, 10. — 1604, 143.
Scorgo tant' alt' il lume, 5 voc. 1563, 21.
Se ben l'empia mia sorte, 4 voc. 1555^{a}, 6. — 1560, 19.
Se ben non veggio gl'occhi, 4 voc. 1570^{a}, 11.
Secourés-moy ma dame, 5 voc. 1564^{a}, in der Ausg. von 1570 pag. 25.
Segui già le speranze, Madrig., 5 voc. 1584^{a}, 15. — 1585, 2. Ausg. von 1587 fol. 27.
Seigneur, donne moy paix ou treve, 5 voc. 1576^{a}, Ausg. 1582 fol. 69.
Seit frisch auff jr lieben gäste (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 28.
Selig ist der auff Gott sein Hoffnung setzt, 4 voc. 1583, 18.
Selig zu preysen, 3 Stim. 1588^{a}, 1.
Sentant l'effort et la triste, 5 voc. 1576^{a}, 97 (dasselbe wie „Quand me souvient de ma triste").
Sequimini o socii, die jr mit trawren (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 29.
Serve bone et fidelis, 2 voc. 1577, 10. — 1604, 10.
Se si alto pongir, 5 voc. 1563, 21.
Si ambulavero in medio, 5 voc. 1556, 13. — 1566^{a}, 13. — 1568^{a}, 8 in 1579, II. 11. — 1571^{a} in der 2. Ausg. 29. — 1604, 255.
Si bene perpendi, 5 voc. 1568^{a} in der 2. Ausg. von 1579, II, 47. — 1604, 299.
Si bona suscepimus, 5 voc. 1571^{b}, 7. — 1582^{c}, 36. — 1604, 271.
Sibyllae, 12, 4 voc. Sibylla Persica, Sib. Libyca, Sib. Delphica etc. siehe den Index beim Werke 1600.
Si coelum et coeli coelorum, 6 voc. 1594, 3. — 1604, 401.
Sic sua virtutum, 2. p. Tu maxime rerum, 5 voc. 1604, 291.
Sicut mater consolatur filios, 5 voc. 1562, 23. — 1571^{a}, 18. — 1580, 9. — 1582^{e}, 65. — 1604, 235.
Sicut rosa, inter spinas, 2 voc. 1577, 12. — 1604, 12.
Si du mal' heur vous avies cognoissance, 4 voc. 1573, 14. — 1578^{i}, 9.
Sidus ex claro, 2. p. Qui maris terrae, 5 voc. 1569, 11. — 1571, 16. — 1580^{a}, 23. — 1582^{e}, 58. — 1604, 160.
Si froid et chault, 4 part. 1564, 12. — 1570, 16. — 1570^{c}, 41. — 1576^{a}, 61. — 1578^{d}, 5. — 1592, 20.
Signor da l'alto throno, 5 voc. 1584^{a}, 21.
Signor le colpe mie danna e correggi, 2. p. Padre rivolgi i pietosi occhi, 3. p. Stanco di lagrimar non satio, 4. p. Voi che di prave, 5. p. Fugga e nasconda, 5 voc. 1587, 9. (Vielleicht derselbe Tonsatz wie 1584^{a}, 19.)
Signor, se la tua gratia, 2. p. Queste contrarie tempre, 5 voc. 1570^{d}, 8.
Si j'estoi' où mon ame, 4 voc. 1576^{a}, 46. — 1592, 17 (dasselbe wie „Il estoit une religieuse").
Si je suis brun, 2. p. Ne vous soit, 4 voc. 1573, 15. — 1576^{a}, 31. — 1578^{i}, 7. — 1592, 5.

Si le loing (long) temps, 4 part. 1564, 15. — 1564^{a}, 8. — 1570^{c}, 2. — 1578, 3.
Si le mal ennuyeux, 4 voc. 1578^{k}, 6.
S'io esca vivo da dubbiosi, 6 voc. 1584^{a}, 30. — 1592, 44.
S'io fusse ciaul' et tu, 4 voc. 1581^{b}, 11.
S'io tal' hor muovo, 2. p. Al' hor lasso, 5 voc. 1555, 16.
S'io ti vedess' una sol' volt, 4 voc. 1581^{b}, 14.
S'io ve dico casete, 4 voc. 1581^{b}, 1.
Si par souhait je te tenoit, 4 voc. 1576^{a}, 45 (dasselbe wie „Si par souhait je vous tenoie“).
Si par souhait je vous tenoie, 4 part. 1570, 17. — 1570^{c}, 6. — 1578^{a}, 8. — 1592, 2.
Si pour moy avez du souci, 4 voc. 1578^{i}, 3. — 1592, 19.
Si qua tibi obtulerint, 6 voc. 1556, 26. — 1566^{a}, 16. — 1568, 33 in 1579, I. 39. — 1570^{c}, 99. — 1604, 320.
Si quid vota valent syncero, 5 voc. 1571^{b}, 14 (fehlt in den Ausg. von 1578 und 1584). — 1582^{e}, 61. — 1604, 152.
Si vous estes mamie, 6 part. 1584^{a}, 28. — 1590, 12. — 1592, 42.
Si vous n'estes en bon point, 4 part. 1564, 7. — 1570, 15. — 1570^{c}, 27. — 1576^{a}, 39. — 1578^{e}, 8. — 1592, 13.
Sole asi nel mio cor, 2. p. Che piangon, 5 voc. 1585 in der Ausg. von 1587 fol. 25.
Sol' e pensosò' i più deserti, 2. p. Si ch'io mi credo, 5 voc. 1555, 19.
So trincken wir alle diesen wein, 5 voc. 1576, 15. — 1583^{a}, 34.
Sotto duo negri e sottilissimi archi, 4 voc. 1573, 20.
Sotto quel sta quasi fra due vallette, 4 voc. 1573, 21.
Soufflons d'autant amis, 5 voc. 1571^{c}, 6.
Soyons joyeux sur la plaisant, 4 voc. 1564^{a}, 10. — 1570^{c}, 19. — 1576^{a}, 10. — 1578^{e}, 1. — 1592, 3.
Sperent in te omnes, 4 voc. 1585^{c}, 29. — 1604, 87.
Spesso in poveri alberghi e in picciol tetti, 4 voc. 1573, 24.
Spiritus meus attenuabiter, Lectio VII. in 3 part., 4 voc. 1565, VII. — 1573^{a}, IV. pars. — 1582^{e}, 13.
Spiritus meus attenuabiter, Lectio VII. in 2 part., 4 voc. 1582^{b}, VII. — 1588, 7.
Sponsa quid? O quid agis? 2. p. Non me lasciviae, 5 voc. 1604, 306.
Stabat mater dolorosa, 8 voc., 2 chor. in 10 Abthlg. 1585^{c}, 32.
Stabunt justi in magna, 2. p. Hi sunt, 5 voc. 1571^{b}, 9. — 1580, 12. — 1582^{e}, 45. — 1604, 227.
Standomi un giorno solo, Canzon, 5 voc. 1. parte.

2.	parte	Indi per alto mar, 5 voc.
3.	„	In un boschetto, 5 voc.
4.	„	Chiara fontana, 5 voc.
5.	„	Una strania Phenice, 5 voc.
6.	„	Al fin' vidd' io, 5 voc.

1559, 1. (1. und 2. lib. 1559 fehlt dieselbe.)

Stet quicunque volet, 2. p. Sic cum transierint, 5 voc. 1556, 8. — 1566^{a}, 8. — 1568^{a}, 3 in 1579, II. 3. — 1570^{c}, 77. — 1576^{a}, Ausg. 1582 fol. 80. — 1604, 301.

Sto core mio, se fosse, Villanesche, 4 voc. 1555^{a}, 12. — 1570^{a}, 6. — 1578 f. 11. — 1584^{a}, 11. — 1592, 13.

Straff mich Herr nicht, 3 Stim. 1588^{a}, 37.

S'una fede amorosa, Dialog., 8 voc. 1573, 28.

Super flumina Babylonis, 4 voc. 1585^{c}, 13. — 1604, 103.

Surgens Jesus Dominus, 5 voc. 1562, 20. — 1571, 15. — 1580, 8. — 1582^{e}, 55. — 1604, 176.

Surge propera amica, 2. p. Surge propera speciosa, 6 voc. 1566, 15. — 1568, 8 in 1579, I. 10. — 1576^{a}, 102. — 1580, 20. — 1580^{b}, 18. — 1604, 369.

Surrexit pastor bonus, 5 voc. 1562, 19. — 1580, 8 (als 2. Thl. zu Surgens Jesus). — 1582^{e}, 54. — 1604, 175.

Sur tous regretz le mien, 5 part. 1560^{a}, 20. — 1570^{c}, 48. — 1576^{a}, 72. — 1578^{b}, 13. — 1592, 26.

Susannen frumb wolten jr ehr verletzen, 5 voc. 1576, 1. — 1583^{a}, 4.

Susanne ung (un) jour d'amour, 5 part. 1560^{a}, 26. — 1570^{c}, 52. — 1576^{a}, 65. — 1578^{b}, 11. — 1592, 24.

Sus, je vous pri', que l'on me donne, 4 voc. 1576^{a}, 52.

S. U. su P. E. R. per, 2. p. I. L. il L. I. C. lic., 5 voc. (heisst: Super flumina Babylonis; komisches Quintett). 1570^{c}, 91. — 1568^{a}, 21. (1579, II. 24.). — 1604, 280.

Taedet animam meam, 5 voc. 1562, 10. — 1571, 6. — 1582^{e}, 31. — 1604, 237.

Taedet animam meam vitae, Lectio II. in 3 part., 4 voc. 1565, II. — 1573^{a}, IV. pars. — 1582^{e}, 8.

Taedet animam meam vitae, Lectio II. in 2 part., 4 voc. 1582^{b}, II. — 1588, II.

Tanto e quel ben eterno amor, 2. p. E puro bene e ben perfetto, 6 voc. 1587, 19.

Ta voix, ô Dieu, avec ton doux, 4 voc. 1576^{a}, 30 (dasselbe wie „Un doux nenny avec un doux sourire“).

Te decet hymnus Deus, 4 voc., in 13 Abthlg. 1568^{a} Ausg. 1579, II. 65. — 1604, 110.

Te Deum laudamus, 6 voc. 1568, 37 in 1579, I. 43. — 1604, 463.

Te merito Daniel, 2. p. Subque tuo Daniel, 5 voc. 1604, 208.

Tempus est ut revertar, 2. p. Nisi ego abiero, 6 voc. 1566^{b}, 7. — 1568, 14 in 1579, I. 17. — 1580^{b}, 12. — 1604, 340.

Te spectant Reginalde, 5 voc. 1556, 20. — 1566, 23. — 1568^{a}, 17 in 1579, II. 19. — 1570^{c}, 74 (mit dem 2. Thl.: Delitiae Phoebi). — 1604, 153.

Thue dich o Herr uber dein knecht erbarmen (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 8.

Tibi laus, tibi gloria, 4 voc. 1604, 50.

Tibi laus, tibi gloria, 2. p. Da gaudiorum praemia, 5 voc. 1568[a] in der 2. Ausg. von 1579, II. 42. — 1604, 154.

Tibi progenies, 2. p. Tuque versat sydera, 3. p. Tu nostros Deos, 4. p. Dum nos erebi, 5. p. Tu multa inter millia, 5 voc. 1604, 300.

Tibi progenies, 2. p. Tuque versat sydera, 3. p. Dum nos erebi, 6 voc. 1604, 464.

Timor Domini gloria, 6 voc. 1604, 413.

Timor Dominum principium, 6 voc. 1594, 12. — 1604, 392.

Timor et tremor, 2. p. Exaudi Deus, 6 voc. 1566[a], 20. — 1568 in der 2. Ausg. von 1579, I. 12. — 1604, 458.

Tityre, vide Tytire.

Ton feu s'estainct (s'est ainet) que de le mien, 4 part. 1564, 15. — 1570, 8. — 1578[a], 15.

Ton nom que mon vers dira, 2. p. Le comble de ton sçavoir, 5 voc. 1571[c], 2.

Tota pulchra es, 4 voc. 1604, 59.

Toutes les nuicts (nuis) que sans vous, 5 voc. 1563, 22 (fehlt in den Ausg. 1566, 1570 und 1573). — 1570[c], 59. — 1578[b], 14.

Toutes les nuits que le Chrestien, 5 voc. 1576[a], 84 (dasselbe wie „Toutes les nuicts que sans vous").

Tragico tecti firmate coelites, 5 voc. 1597, 20. — 1604, 309.

Tragico tecti, 2. p. Hic belligeras, 6 voc. 1604, 468.

Tra verdi rami d'un nouello alloro, 2. p. Questi e disceso dal superno, 6 voc. 1587, 22.

Tre volte havev' a l'importuno, 7 voc. 1595, 3.

Tribulationem et dolorem, 2. p. Convertere anima meam, 4 voc. 1568[a] in der 2. Ausg. von 1579, II. 51. — 1580, 5. — 1604, 94.

Tribus miraculis ornatum, 5 voc. 1566, 1. — 1568[a], 9 in 1579, II. 12. — 1571[a], 14. — 1604, 167.

Tristis est anima mea, 5 voc. 1568[a], 30 in 1579, II. 34. — 1568[b], 4. — 1571, 11. — 1604, 172.

Tristis ut Euridicen Orphaeus ab orco, 2. p. Mens mea desiderat, 3. p. O cantores incliti, 4. p. En Apollo respuit, 5. p. Phoebus ipsi dederat, 4 voc. 1576[a], 42 (dasselbe wie „Fertur in conviviis vinus").

Tritt auf den Riegel von der Thür, 5 voc. 1567[a], 16. — 1583[a], 35.

Trop endurer de peché, 4 voc. 1576[a], 9 (dasselbe wie „Trop endurer sans avoir").

Trop endurer sans avoir, Chanson, 4 voc. 1555[a], 14. — 1560[a], 5. — 1570[c], 29. — 1578, 9.

Troupe fidele, es-tu pas, 4 voc. 1576[a], 6 (dasselbe wie „Petite folle, estés-vous pas contente").

Tu Domine benignus es, 2. p. Respice me, 5 voc. 1568[b], 1. — 1568[a], 2. Ausg. von 1579, II. 36. — 1604, 185.

Tui sunt coeli, 8 voc. 1604, 494.

Tu poteris nostri miraculas, 5 voc. 1576^{a}, Ausg. 1582 fol. 77.
Tu sai madonna, Villanesche, 4 voc. 1555^{a}, 10. — 1570^{a}, 2. — 1578^{f}, 7. — 1584^{a}, 9. — 1592, 11.
Tu traditora m'hai, Villanesche, 4 voc. 1555^{a}, 11. — 1570^{a}, 5. — 1578^{f}, 10. — 1584^{a}, 10. — 1592, 12.
Tutto 'l di piango e poi, 2. p. Lasso che pur da l'uno, 5 voc. 1570^{d}, 11.
Tutto lo di, 4 voc. 1581^{b}, 4.
Tutto lo di, 8 voc. 1581^{b}, 21.
Tytire (Tityre) tu patulae, 2. p. O Meliboee Deus nobis, 6 voc. 1560^{a}, 29. — 1568, 35 in 1579, I. 41. — 1576^{a}, Ausg. 1582 fol. 88. — 1604, 473.
Ubi est Abel frater tuus? 5 voc. 1568^{a}, 35 in 1579, II. 41. — 1571^{a}, 16. — 1604, 231.
Un advocat dit à sa femme, 4 voc. 1570^{c}, 3. — 1578^{a}, 12.
Un bien petit de pres me venez, 2. p. Mais à vous voir il semble, 5 voc. 1571^{c}, 4.
Un bien petit de pres me venez, 2. p. Quand vous tasche, 5 voc. 1576^{a}, Ausg. 1582 fol. 45.
Unde revertimini pax, Dialog., 8 voc. 1573, 25. — 1582e, 83. — 1604, 489.
Un doux nenni, vide: Ung doulx etc.
Un dubbio verno, 5 voc. 1585, 9.
Ung (Un) doulx (doux) nenny avecq (avec) un doux sourire, 4 part. 1560^{a}, 8. — 1564, 5. — 1570^{c}, 9. — 1578^{c}, 2. — 1592, 7.
Unglück reit mich on schulde (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 9.
Ung (Un) triste coeur remply, 5 part. 1560^{a}, 18. — 1570^{c}, 61. — 1578, 13.
Un jeune moine est sorti du convent, 4 voc. 1573, 13. — 1578^{i}, 1.
Un jour concluz tout à par moy, 4 voc. 1578^{k}, 10.
Un jour l'amant et l'amye, 8 voc. 1570^{c}, 100. — 1592, 47.
Un jour vis un foulon, 4 voc. 1570^{c}, 11. — 1578e, 5.
Un managier viellard, 5 voc. 1578^{h}, 14.
Un mes magier viellard, 5 voc. 1570^{c}, 92.
Un puce j'ay dedans, Air. Rechant: Nul remede, 5 voc. 1578^{m}, 7.
Un triste coeur, vide Ung triste coeur.
Unus Dominus una fides, 6 voc. 1604, 404.
Urbem praeclaram statui, 5 voc. 1570^{c}, 90. — 1576^{a}, Ausg. 1582 fol. 81.
U son gli' ingegni, 2. p. Ahi che la forza, 5 voc. 1585, 11.
Ut queant laxis (Tenor: Ut re mi fa sol la, sancte Joannes), 5 voc. 1582^{c}, 26. — 1588, 40. — 1604, 205.
Ut radios edit, 2. p. Non tenui Musae filo, 5 voc. 1568^{a}, 32 in 1579, II. 37. — 1568^{b}, 7. — 1570^{c}, 75. — 1576^{a}, Ausg. 1582 fol. 83, überschrieben: Musica encomium. Der 2. Theil ist hier als selbständiger Satz mitgetheilt. — 1604, 312.
Vatene lieta homai (omai), 4 voc. 1555^{a}, 7. — 1560, 15.
Vattene, vita, va, 7 voc. 1595, 15.
Vatter unser im Himelreich, 5 voc. 1567^{a}, 1. — 1583^{a}, 1. (Tenor = Kluge 1543, Babst 1545, Köphl 1545.)

Vedi gli dico, 5 voc. 1585 in der Ausg. von 1578, 15. (Siehe auch „Quando io penso".)

Vedi l'aurora de l'aurato letto, 5 voc. 1587, 13.

Vedi l'aurora, 5 voc. 1584^{a}, 15.

Veduto il miser quanto differente, 7 voc. 1595, 13.

Veggio sel al vero, apre ragion, 2. p. Alhor mi desto e quanto, 6 voc. 1587, 18.

Veni creator spiritus, 2. p. Tu septiformis munere, 4 voc., 3. p. Hostem repellas longius, 6 voc. 1568, 28 in 1579, I. 34. — 1604, 343.

Veni dilecte mi, 2. p. Videamus si floruit, 5 voc. 1571^{b}, 11. — 1582^{e}, 47. — 1604, 198.

Veni Domine et noli, 5 voc. 1597, 18. — 1604, 249.

Veni Domine et noli tardare, 6 voc. 1570^{b}, 18. — 1582^{e}, 79. — 1604, 439.

Veni in hortum meum, 5 voc. 1562, 7. — 1580^{a}, 23. — 1582^{e}, 28. — 1604, 197.

Veni sancte spiritus, 6 voc. 1582^{d}, 16. — 1588, 51. — 1604, 344.

Venite ad me omnes, 5 voc. 1571^{b}, 5. — 1582^{e}, 34. — 1604, 224.

Venite filii, 2. p. Diverte a malo, 5 voc. 1604, 230.

Verba mea auribus, 2. p. Quoniam ad te, 5 voc. 1571^{b}, 3. — 1582^{e}, 24. — 1604, 239.

Verbum caro factum est, 6 voc. 1570^{b}, 13. — 1568 in der 2. Ausg. von 1579, I. 7. — 1604, 329.

Verbum caro panem verum, 3 voc. 1604, 45.

Verbum caro panem verum, 4 voc. 1604, 65.

Vere Dominus est in loco isto, 6 voc. 1594, 7. — 1604, 402.

Vernim Herr meine wort, 3 Stim. 1588^{a}, 5.

Vertur in conviviis, 4 voc. 1564^{a}, Nr. 9 (fehlt in den Ausg. 1567 und 1570).

Veulx (Veux) tu ton mal, 5 part. 1560^{a}, 17; in der Ausg. 1570 mit dem 2. Thl.: Le voulés vous (siehe dieses) ebenso in 1578^{b}, 9. — 1570^{c}, 56. — 1578^{b}, 9 und 10 mit dem 2. Thl.

Veux-tu ton mal, vide Veulx tu ton mal.

Vexilla regis prodeunt, 2. p. Impleta sunt quae concinit, 3. p. Beatus cujus brachiis, 2 voc., 4. p. O crux ave spes unica, 6 voc. 1566, 24. — 1568, 10 in 1579, I. 13. — 1604, 333.

Videamus si floruit venea, 5 voc., ist der 2. Thl. zu „Veni dilecte mi", derselbe ist aber in 1571^{b}, 1. Ausgabe und Ausgabe von 1584 nicht mit 2. Thl. bezeichnet.

Vide homo, quae pro te patior, 7 voc. 1595, 21. — 1604, 476.

Videntes stellam Magi, 2. p. Et apertis thesauris, 5 voc. 1562, 4. — 1582^{e}, 19. — 1604, 166.

Vidi aquam. II. Asperges me, 5 voc. 1573^{a}, III. pars Nr. 1 und 2.

Vidi calumniis, 2. p. Rursum contemplatus sum, 6 voc. 1594, 14. — 1604, 433.

Vidi impium super exaltatum, 5 voc. 1569, 10. — 1571[a], 15. — 1582[e], 57. — 1604, 277.
Vienni dolc' Hymineo, Response: Indi gl'acuti strale, 4 voc. 1570[a], 16.
Vignon, vignon, vignette, 6 voc. 1584[a], 28. — 1590, 11. — 1592, 42.
Vincenti dabo edere, 2. p. Qui vicerit, 6 voc. 1594, 10. — 1604, 345.
Vinum bonum et suave, 8 voc. 1570[b], 23. — 1570[c], 101. — 1582[e], 85. — 1604, 509.
Vive sera et tousiours, 5 voc. 1570[a], 26. — 1570[c], 85. — 1576[a] Ausg. 1582 fol. 39. — 1592, 25.
Vivo sol di speranza, 4 voc. 1560, 2.
Voce mea ad Dominum clamavi, 6 voc. 1604, 459.
Voi ch' ascoltate in rime, 2. p. Ma ben veggi' hor, 5 voc. 1570[d], 9.
Volgi, cor mio, la tua speranza, 2. p. Et a noi restarà, 5 voc. 1559, 14. (Ausg. 1. und 2. lib. 1559 fehlt dieser Gesang.)
Von Gott kein Mensch abweiche, 4 voc. 1583, 17.
Von Gott wil ich nicht lassen, 2. Thl. Wann sich der menschen hulde, 3. Thl. Auff jhn wil ich vertrawen, 6 voc. 1590, 9.
Von morgens frü, mit Gottes lob, 4 voc. 1583, 22.
Vor zeiten was ich lieb gehalten (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 22.
Vor zeiten was ich lieb und werd, 5 voc. 1567[a], 7. — 1583[a], 17.
Vos quibus rector, 6 voc. 1604, 470.
Vostro fui vostro son, 5 voc. 1559, 9. Ausg. 1. und 2. lib. 1559, 25.
Vous qui aimez le monde, 5 voc. 1576[a], 91. — 1592, 31 (dasselbe wie „Vous qui aymés le dames").
Vous qui aymés les dames, 5 part. 1560[a], 23. — 1570[c], 54. — 1578[d], 14.
Vray Dieu, disoit une ame sainte, 4 voc. 1576[a], 24 (dasselbe wie „Vray dieu, disoit une fillette").
Vray dieu, disoit une fillette, 4 part. 1555[a], 15. — 1560[a], 6. — 1570[c], 30. — 1578, 10. — 1592, 15.
Vulnerasti cor meum, 6 voc. 1582[d], 8. — 1588, 45. — 1604, 368.
Wach auff o menschenkind, 4 voc. 1583, 20.
Wann sich dein grimmer zorn, 4 voc. 1583, 15.
Wann wir recht thun betrachten (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 19.
Was heut sol sein, dasselbe spar mit nichten, 4 voc. 1583, 19.
Was kan uns kommen an für not, 5 voc. (Melodie im Ten. nach Klug 1543 und Babst 1545). 1572, 4. — 1583[a], 8.
Welt Gelt, dir wirdt ein mal der Welt, 5 voc., 2. Thl. Gelt Welt, 3. Thl. Welt Gelt, 5 voc. 1576, 3. — 1583[a], 16.
Wem soll man jetzund trawen, 4 voc. 1573, 11.
Wer Gott vertrauen thut, 4 voc. 1583, 3.
Wer singen wil der sing mit mir (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 30.
Wer sucht der findt (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 16.
Wie ein Hirsch gierlich, 3 Stim. 1588[a], 41.

Wie lang o Gott in meiner not, 2. Thl. Verzag hertz nit, 5 voc. 1567[a], 12, 13. — 1583[a], 5.
Willig und trew, on alle rew, 5 voc. 1572, 9. — 1583[a], 32.
Wir armes volck auff erd, 4 voc. 1583, 4.
Wir haben Herr mit unsern, 3 Stim. 1588[a], 43.
Wolauff gut gsellen und last uns gehen (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 24.
Wol kommt der May mit mancherley, 4 voc. 1583, 33.
Zachee(aee) festinans, 5 voc. 1566, 2. — 1568[a], 10; fehlt in den späteren Ausgaben.
Zanni dov' estu, 8 voc. 1581[b], 22.
Zu aller stund führ ich mein klag (untergelegter Text), 4 voc. 1582 f. 10.

Zusätze und Verbesserungen.

Zu Seite 21, Portrait, sendet mir Herr Th. Böttcher in Cannstadt ein ausführliches Verzeichniss, welches ich hier mittheile.

Portraits von Orlandus de Lassus.

1. Brustbild vor seinem Manuscript der Busspsalmen in Miniatur gemalt von Joh. Mielich ad viv., mit ganz anderen Zügen als auf den sonstigen Bildnissen. — Münchner Bibliothek.
2. Anon. alter Stich, Brustb., Biblioth. Paris, mit der Inschrift: Orlandus Lassus, Musicus excellens.
3. Stich, 8⁰, Nachahmung der Nr. 2 von Deblois in „Felix Clement, Musiciens célèbres," 1867.
4. Stich von De Bry, 8⁰, Brustbild, Notenheft in der Hand, mit ovaler Umschrift: „D. Bavar. Musicus Orlandus Lassus," darunter die Verse:

   Quantum exit melica reliquos Orlandus in arte
   Aetheriis proprior tantum obit ille choris. aet. LXI.
5. Stich von Joh. Sadeler 1593, Brustb. 8⁰, mit den Versen:

   Hic ille Orlandus qui Lassum recreat orbem
   Discordemque sua copulat harmonia.

   a) mit dem Todesjahr 1594;
   b) vor demselben.
6. Stich, 4⁰, in Bullart-Academie des sciences et des arts, Amst. 1682, tome II, 295.
7. Stich, 4⁰, in Foppens-Biblioth. belgica, Brüssel 1739, II. 935, (6 und 7 wohl nach Nr. 5).
8. Anon. Holzschn. 4⁰, aus der Zeit ungefähr: aet. 50. Notenbuch in der Hand, ohne jede Schrift (in meinem Besitz).
9. Holzschnitt, 8⁰, von Tobias Stimmer.
10. Stich vom 15jähr. Ad. Fuchs, 1599, 4⁰, sehr selten, Drugulin Cat. $3^1/_3$ Thlr.
11. Lithogr. fol. Brustb. von H. E. v. Wintter 1815.
12. Stich von Amling mit den Versen:

    Hic ille est Lassus, lassum qui recreat orbem
    Discordemque sua copulat harmonia.
13. Portrait, alt LXII, 1594, worauf eine Dedication an Pabst Clemens VIII., vom 24. Mai 1594, in der 1595 gedruckten Ausgabe seiner Lagrimae di S. Pietro. Königl. Biblioth. München.
14. Brustb., oval 8⁰, in Hawkins history of Music, J. Caldwall sc., wohl gleich Nr. 3 nach Nr. 2 gestochen.
15. Stich von N. de Larmessin, 4⁰.
16. Meyssens excud. 4⁰.
17. Anon., Stich 16⁰, in „Freher, theatrum virorum erudit. clarorum," Nürnberg 1868. fol.

18. Holzschnitt, 8⁰, in „Reusneri icones" 1590.
19. Photographie in kl. Visitenkartenform von der Erzstatue in München.
20. Auf Lindenschmitts Ruhmeshalle deutscher Musik, München bei Bruckmann
    a) Photographie;
    b) Kupferstich.

Medaille, Ritter Simon fec., befindet sich in der Niederl. Galerie numismatique.

Epitaph, Denkmal in rothem Marmor mit Orlandus, seiner Frau, Kindern und Enkeln (s. Dehn's Buch.)

Statue in Erz in München.

Statue in Erz in Mons (Frison fec.).

Seite 23 ist zu dem 1. Buch Madrigali, 5 voci, 1555, noch eine Ausgabe: Venetia, Angelo Gardane, 1582 (Bibl. in Bologna) hinzuzufügen.

1555a. Die Antiquariatshandlung von Eman. Mai in Berlin besitzt (1873) von diesem Drucke den Contratenor. Hier ist Zeile 2 „dovesi" zu lesen. Ferner Zeile 3 „Canzoni" und vor dem letzten Worte „Lange" noch ein „De." In der Dedic. sind folgende Worte zu verbessern. Zeile 2 der Dedic. statt „di Roma" lies „da Roma." Zeile 4 lies: „e che a tutti e' piacesse" und dann „gentilissimo." Zeile 6 der Dedic. „favorirmene" und Zeile 10 „sodisfarvi."

Zu Seite 24 erhalte ich von Herrn Kapellmeister Frz. X. Haberl in Regensburg die Bestätigung, dass die Bibl. in Bologna in der That eine frühere Ausgabe des 2. Buches Madrigalen von 1559 besitzt. Der Titel lautet:

Il II. libro delle Muse à 5 voci. Madrigali d'Orlando di Lasso con una Canzone del Petrarca. Roma, Antonio Barré. (Editor Giov. B. Bruno.) Del mese d'Agosto. 1557.

Von demselben Buche Madrigalen besitzt die Bibl. in Bologna noch folgende Ausgaben:

Venetiis, Antonio Gardano, 1565.
Venetia, Claudio Merulo, 1573.

Die letztere Ausgabe ist wahrscheinlich der Druck, den ich Seite 25 „Andere Ausgabe von 1573" ohne Druckeranzeige mitgetheilt habe.

1560, Seite 26, ist zur Ausgabe von 1565 noch hinzuzufügen, dass sich dieselbe auch in Bologna auf der Bibl. befindet, sowie von demselben Werke eine Ausgabe:

Venetiis, Angelo Gardano, 1582 und
Vineggia, l'herede di Girolamo Scotto, 1588,

ebendaselbst sich vorfindet.

1562, Seite 29, zur Ausgabe von 1569 ist noch zu bemerken, dass sie auch in der Bibl. in Bologna vorhanden ist.

1563, Seite 30, Ausgabe von 1573 befindet sich auch in Bologna.

Seite 37, 3. Zeile von unten muss es Nr. 31 statt Nr. 32 heissen.

1570[d]. Seite 42 (resp. 1567[b]. Seite 36): Il IV. libro de Madrigali a 5 voci. Davon besitzt die Bibl. in Bologna noch eine Ausgabe:

Venetiis, Angelo Gardano, 1593.

Zu Seite 53, Absatz 4, sind noch die Jahreszahlen 1582 und 1582[a] hinzuzufügen.

Seite 80. Ave color vini clari, c. 2. p. ist derselbe Gesang wie „Ave decus coeli clari, c. 2. p. Der Text ist im Magnum opus, 1604 Nr. 193 nur geändert.

Seite 86. Die beiden Gesänge „Descendit sicut pluvia“ und „Dessus le marchè D'arras“ gehören erst hinter den Gesang „Der Welte pracht ist hoch geacht.“

Seite 93 sind zu dem Gedichte „Hört zu ein newes gedicht“ zur besseren Bezeichnung desselben noch die Worte hinzuzufügen „von Nasen zugericht.“ Dasselbe komische Gedicht befindet sich auch in Schmeltzel's Sammlung von Quotlibets, 1544 Nr. 4.

Die Entdeckung der ansehnlichen Sammlung alter Musikalien in der Universität in Breslau durch Herrn Dr. Jul. Schaeffer (siehe Monatshefte V. Jahrg. p. 197), hat auch ein Werk ans Tageslicht geschafft, von dem ich nur nach Dehn's Notizen eine Beschreibung geben konnte. Es ist dies das Psalmenwerk von 1597 auf Seite 72. Ich lasse hier nach den Mittheilungen des Herrn Dr. Schaeffer den Titel und das Inhaltsverzeichniss des Werkes folgen:

CINQVANTE PSEAVMES DE | DAVID, AVEC LA MVSIQVE A CINQ | parties d'Orlande de Lassus | Vingt autres Pseaumes à cinq & six parties, par diuers | excellents Musiciens de nostre temps. | TENOR. || De l'imprimerie de Jerosme Commelin | CIↃ . IↃ . XCVII.

Orlande: 5 parties.

pag. 4. Ps. I. Qui au conseil des malins n'a esté.
pag. 5. Ps. V. Aux paroles que je veuil dire.
pag. 6. Ps. VII. Mon Dieu, j'ay en toi esperance.
pag. 7. Ps. VIII. O nostre Dieu & Seigneur amiable.
pag. 8. Ps. IX. De tout mon coeur t'exalteray.
pag. 9. Ps. XI. Veu que du tout en Dieu mon coeur s'appuye.
pag. 10. Ps. XVI. Sois moy, Seigneur, ma garde & mon appuy.
pag. 11. Ps. XVII. Seigneur en ten à mon bon droit.
pag. 12. Ps. XXI. Seigneur, le Roy s'esjouira.
pag. 13. Ps. XXIX. Vous tous, Princes & Seigneurs.
pag. 14. Ps. XXXVII. Ne sois fasché, si durant ceste vie.
pag. 15. Ps. XXXVIII. Las! en ta fureur aiguë.
pag. 16. Ps. L. Le Dieu, le fort, L'Eternel parlera.
pag. 17. Ps. LXXXVII. Dieu, pour fonder son tresseur habitacle.
pag. 18. Ps XC. Tu as esté, Seigneur, nostre retraicte.
pag. 19. Ps. XCI. Qui en la garde du haut Dieu.

pag. 20. Ps. XCIII. Dieu est regnant, de grandeur tout vestu.
pag. 21. Ps. XCV. Sus, es gayons-nous au Seigneur.
pag. 22. Ps. CX. L'Omnipotent à mon Seigneur & maistre.
pag. 23. Ps. CXXIX. Des ma jeunesse ils m'ont faict mil assauts.
pag. 24. Ps. CXXXVII. Estans assis aux rives aquatiques.
pag. 25. Ps. CXLVII. Louëz Dieu, car c'est chose bonne.
pag. 26. Ps. X. D'où vient celà, Seigneur, je te suppli.
pag. 27. Ps. XXVI. Seigneur, Seigneur, garde mon droit.
pag. 28. Ps. XXVII. Le Seigneur est la clarté qui m'adresse..
pag. 29. Ps. XXXIII. Resueillez vous, chacun fidele.
pag. 30. Ps. XXXV. Deba contre mes debateurs.
pag. 31. Ps. XXXVI. Du malin le meschant vouloir.
pag. 32. Ps. LXVII. Dieu nous soit doux & fauorable.
pag. 33. Ps. XCVII. Chantez à Dieu, chantez chanson nouuelle.
pag. 34. Ps. CIIII. Sus, sus, mon ame, il te faut dire bien.
pag. 35. Ps. CVII. Donnez au Seigneur gloire.
pag. 36. Ps. CXXXIIII. Or sus, seruiteurs du Seigneur.
pag. 37. Ps. II. Pourquoy font bruit, & s'assemblent les gents?
pag. 38. Ps. VI. Ne veuilles pas, ô Sire.
pag. 39. Ps. XLVII. Or sus, tous humains.
pag. 40. Ps. XLIX. Peuples oyez, & l'oreille prestez.
pag. 41. Ps. LVII. Ayes pitié de moy.
pag. 42. Ps. LXIIII. Enten à ce que je veuil dire.
pag. 43. Ps. LXXIIII. D'où vient, Seigneur, que tu nous as espars.
pag. 44. Ps. C. Vous tous qui la terre habitez.
pag. 45. Ps. CXXII. Incontinent que j'eus ouï.
pag. 46. Ps. CXXXII. Veuilles, Seigneur, estre records.
pag. 47. Ps. LXXXV. Avec les tiens, Seigneur, tu as faict paix.
pag. 48. Ps. CVI. Louez Dieu, car il est benin.
pag. 49. Ps. XII. Donne secours, Seigneur, il en est heure.
pag. 50. Ps. CXIX. Bien heureuse est la personné qui vit.
pag. 51 Ps. CXXVIII. Bien heureux est quiconques.
pag. 52. Ps. CXXX. Du fond de ma pensee.
pag. 53. Ps. CXLV. Mon Dieu, mon Roy, haut je t'esleueray.

Ausserdem sind enthalten:

pag. 54. Ps. X. D'où vient celà, Seigneur, je te suppli' (ohne Autor.)
pag. 55. Pevernage: Ps. XXXIII. Resueillez vous chascun fidelle.
pag. 56. Maletty: Ps. LXVIII. Que Dieu se monstre seulement.
pag. 57. „ Seconde partie: Cependant deuant le Seigneurs.
pag. 58. Flores: Ps. XCVII. L'Eternel est regnant.
pag. 59. „ Seconde partie: Ps. XCVII. Grands feux estincelans.
pag. 60. „ Troisieme partie: Ps. XCVII. Comme la cire au feu.

pag. 61. Flores: Quatrieme partie: Ps. XCVII. Soyent confus & deffaicts.
pag. 62. „ Cinquieme partie: Ps. XCVII. Tes jugements, Seigneur.
pag. 63. „ Sixieme partie: Ps. XCVII. Vous, de Dieu les amis.
pag. 64. „ Septieme partie: Ps. XCVII. Le clair jour est semé.
pag. 65. „ Ps. XXIII. Mon Dieu me paist sous la puissance haute.
pag. 66. „ Seconde partie: Ps. XXIII. Si seulement, que quand au val viendroye.
pag. 67. „ Troisieme partie: Ps. XXIII. Tu oings mon chefs d'huiles & senteurs bonnes.
pag. 68. „ Ps. XXVIII. O Dieu, qui es ma forteresse.
pag. 69. „ Seconde partie: Ps. XXVIII. Veuilles ouïr ce que je crie.
pag. 70. „ Troisieme partie: Ps. XXVIII. Dans la bouche ils n'ont que concorde.
pag. 71. „ Quatrieme partie: Ps. XXVIII. D'autant qu'ils n'ont en.
pag. 72. „ Cinquieme partie: Ps. XXVIII. L'oné soit Dieu, qui ma priere
pag. 73. „ Sixieme partie: Ps. XXVIII. A mes gents toute force il donne.
pag. 74. Maletty: Ps. LXXIIII. D'où vient, Seigneur, que tu nous as espars.
pag. 75. „ Seconde partie: Ps. LXXIIII. Debout, Seigneur, vien pour exterminer.
pag. 76. „ Troisieme partie: Ps. LXXIIII. Là où jadis tes faicts furent chantés.
pag. 77. „ Quatrieme partie: Ps. LXXIIII. Tes beaux lambris taillis tant richement.

Fin des Pseaumes à cinq parties.

Pseaumes à six parties.

pag. 78. Maletty: Ps. I. Qui au conseil des malins n'a esté.
pag. 79. (Incertus). Ps. III. O Seigneur, que de gents.
pag. 81. Maletty: Ps. XCIIII. O Eternel, Dieu des vengeances.
pag. 82. Goudimel: Ps. CXXIII. A toy, ô Dieu, qui es là haut aux cieux.
pag. 84. „ Seconde partie: Ps. CXXIII. Helas, Seigneur, aye pitié de nous.
pag. 86. Maletty: Ps. CXXXIIII. Avec les tiens, Seigneur, tu as faict paix.
pag. 88. „ Seconde partie: Ps. CXXXIIII. Mais quoy? je veuil escouter que dira.
pag. 90. Maletty: Ps. CXL. O Dieu donne moy delivrance.
pag. 92. „ Seconde partie: Ps. CXXXIIII. Le chef de ceste compagnie.
pag. 94. Faigniant: Ps. CXXVII. On a beau sa maison bastir.
pag. 95. Manenti: Ps. XC. Tu as esté, Seigneur, nostre retraicte.

pag. 96. Maletty: Ps. XLIII. Revenge moy, pren la querelle.
pag. 98. „ Seconde partie: Ps. XLIII. A ce coup ta lumiere luise.
pag. 100. Felis: Ps. CIII. Sus louez Dieu, mon ame en toute chose.
pag. 101. Macque: Ps. CVII. Donnez au Seigneur gloire.
pag. 102. Sabin: Ps. CXXXVII. Estans assis aux rives aquatiques.
pag. 103. Baccusy: Ps. CXIII. J'ai de ma voix à Dieu crié.

Ueber die nicht-Lassus'schen Kompositionen sagt die Vorrede:

Au reste, ayant trouvé quelques autres Pseaumes, partie faicts expres sur la Musique y adjointe, partie accommodis aux accords de chansons mondaines d'aucuns autres professeurs de Musique, j'en ay adjousté suffisant nombre à cinq & à six parties, pour rendre ce premier livre d'autant plus accompli. Le Pseaume dixieme à cinq parties, page 44, & le troisieme à six parties, page 79, qui suyuent ceux d'Orlande, ne portent le nom de celuy qui les a mis en Musique, lequel pour bonne raison, comme j'estime, n'ayant voulu se monstrer, aussi n'ay-je osè curieusement m'en enquerir, encores que je n'ignore pas le lieu de sa de meure, & la louange qu'il a acquise à cause de sa suffisance en la Musique. L'esperance que j'ay de receuoir de luy, & d'autres excellents Musiciens, qui fauoriseront ceste mienne entreprise, d'autres Pseaumes non encor imprimés, pour dresser auec le temps les deux autres liures, qui feront le paracheuement des Pseaumes, me garde d'entrer plus auant en ce propos. Le seigneur Alfonse Flores, qui a comme ncéde mettre la main à tous les Pseaumes de David s'austreiguant à joindre en chacun d'iceux le chant de l'Eglise à l'une des parties, & retenant l'air presque ordinairement en toutes les autres, m'en a liberalement enuoyé de Nismes en Languedoc quelques beaux eschantillons: deliberé de poursuyure, s'il recontre un Mecenas. Pour le faire congnoistre j'ay enclos trois pieces de sa façon en ce premier Recueil. —

Index zu den Hassler'schen Werken.

Index zu den Lassus'schen Werken.
